

**Über den Tonarten-Charakter bei  
Richard Wagner**

**Hans Blümer**



Über den Tonarten-Charakter bei Richard Wagner

Inaugural - Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Ludwig - Maximilians - Universität

zu München

vorgelegt von

Hans Blümer

aus München

1958



Referent: Prof.Dr. Thrasybulos Georgiades

Tag der mündlichen Prüfung: 29.Juli 1958

Uxori carissimae  
et  
manibus parentum

## Die Tonarten:

|                                                      |       |                                                      |       |
|------------------------------------------------------|-------|------------------------------------------------------|-------|
| C-dur.....                                           | S.27  | Fis-dur.....                                         | S.165 |
| c-moll.....                                          | S.50  | fis-moll.....                                        | S.174 |
| Cis-dur.....                                         | S.68  | Ges-dur.....                                         | S.184 |
| cis-moll.....                                        | S.71  | ges-moll.....                                        | S.193 |
| Des-dur.....                                         | S.76  | 2.Hinweis auf Veränderung<br>der Arbeitsmethode..... | S.195 |
| des-moll.....                                        | S.84  | G-dur.....                                           | S.196 |
| D-dur.....                                           | S.85  | g-moll.....                                          | S.199 |
| d-moll.....                                          | S.96  | 3.Hinweis auf Veränderung<br>der Arbeitsmethode..... | S.202 |
| dis-moll (Dis-dur).....                              | S.106 | gis-moll. (Gis-dur).....                             | S.203 |
| Es-dur.....                                          | S.109 | As-dur.....                                          | S.205 |
| es-moll.....                                         | S.122 | as-moll.....                                         | S.213 |
| E-dur.....                                           | S.132 | A-dur.....                                           | S.222 |
| e-moll.....                                          | S.147 | a-moll.....                                          | S.225 |
| Fes-dur.....                                         | S.157 | B-dur.....                                           | S.228 |
| 1.Hinweis auf Veränderung<br>der Arbeitsmethode..... | S.160 | b-moll.....                                          | S.231 |
| F-dur.....                                           | S.161 | H-dur.....                                           | S.234 |
| f-moll.....                                          | S.163 | h-moll.....                                          | S.241 |
|                                                      |       | Ces-dur.....                                         | S.248 |

## luss:

|                                    |       |
|------------------------------------|-------|
| Zusammenfassung der Resultate..... | S.251 |
|------------------------------------|-------|

|                         |       |
|-------------------------|-------|
| ang: Bibliographie..... | S.255 |
| Lebenslauf              |       |
| Notenbeispiele          |       |

Digitized by the Internet Archive  
in 2026

### Einleitung

Das Ziel der Arbeit und die Methode der Forschung.

Die nachstehende Arbeit verfolgt das Ziel, den Tonarten-Charakter im Gesamtkunstwerk Richard Wagners zu erforschen. Sie soll damit gleichzeitig ein Gegenstück bilden zu den umfassenden Arbeiten von Lorenz auf dem Gebiet des Formalen im Schaffen des Meisters.

Es werden alle Musikdramen Wagners, vom Holländer angefangen bis zum Parsifal, hinsichtlich ihrer Tonartenverwendung untersucht. Die Bühnenwerke, die vor dem Holländer entstanden sind, wurden von der Betrachtung ausgeschlossen, weil sie nach Ansicht des Verfassers noch nicht charakteristisch genug sind und nur gelegentlich - vor allem in dem in vielen Einzelheiten schon sehr bedeutungsvollen Rienzi - in Bezug auf den Tonarten-Charakter wirklich aufschlussreich sind. Die Auslassung der Wagner'schen Frühwerke rechtfertigt sich durch das kategorische Verbot des Meisters selbst, sie jemals in Bayreuth aufzuführen. Es hätten sich lediglich einzelne Beispiele aus diesen Jugendwerken als Beleg anführen lassen und damit wäre die vorliegende Arbeit demselben Fehler verfallen, der so vielen Abhandlungen über den Tonarten-Charakter anhaftet. Es werden in ihnen nur diejenigen Beispiele genannt, die in das einmal aufgestellte System der vermutlichen Tonarten-Eigentümlichkeit hineinpassen, alles andere wird ausser Betracht gelassen. So kann das auf diese selektive Art erzielte Resultat nur ein mehr oder weniger willkürliches und unvollständiges sein.

Im Folgenden soll nun bei allen 10 Musikdramen des Wagner'schen Reifezeit jeder Tonartenkomplex besprochen werden, soweit er sich richtig stabilisiert, d.h. wo die Tonart nicht lediglich im Verlauf einer sequenzartigen Bildung oder innerhalb einer Kadenz flüchtig berührt wird, sondern wo sie als Tonika über eine längere Zeit hin festgehalten wird oder wo in einer sonst andersartigen harmonischen Umgebung eine Tonart in besonders hervorstechender Weise vorübergehend berührt oder einem einzelnen Akkord durch eine Fermate ein bedeutungsvoller Platz innerhalb des Ganzen angewiesen ist.

Dieses Verfahren, das sich unbedingte Vollständigkeit zur Pflicht macht, stellt die Untersuchung vor oft zunächst unerklärlich scheinende Widersprüche, aber nur auf diese Weise enthüllt sich der

meist sehr komplexe und ambivalente Charakter der einzelnen Tonart. Wo aus Zweckmässigkeitsgründen von Wagner noch nachträglich eingeführte Transpositionen das reine "Ur-Bild" der Konzeption verfälscht haben, hält sich die Betrachtung an die ursprünglich skizzierte Tonart. +)

Neben der vollständigen Analyse der 10 Meisterdramen Wagners werden auch gelegentlich Liedkompositionen des Meisters aus derselben Schaffensperiode zum Vergleich herangezogen, aber nur, soweit sie zur Aufhellung der Probleme dienen können, ohne dass auch auf diesem Gebiet Vollständigkeit angestrebt wurde.

Es liegt auf der Hand, dass die Untersuchung der Tonarten bei Vokalwerken (Oper und Lied) gegenüber derjenigen von rein instrumentalen Tonstücken (Symphonie und Ouvertüre) im grossen Vorteil ist, da die Argumentation für die Richtigkeit der angestellten Betrachtungen eine leichtere ist: Die Gefahr, sich mit den Deutungen auf das Gebiet reiner Spekulation zu begeben, ist in glücklicher Weise durch den Wortlaut des Textes, der sich der jeweiligen Tonart verbindet, gebannt. Die angeführten Beispiele, bei denen Text und Tonart im Widerspruch zu stehen scheinen, klären sich meist mühelos auf, wenn man gleichzeitig in Betracht zieht, dass die Tonarten genau wie die Leitmotive bei Wagner oft das Mittel sind, Unbewusstes zu offenbaren. Die redenden Personen (Mime, Beckmesser) sind oft selbst in Unkenntnis ihrer noch im Unterbewussten ruhenden Wünsche oder sie verstellen sich absichtlich: sie sagen also das Gegenteil von dem, was sie eigentlich vorhaben. In all diesen Fällen von bewusster oder unbewusster Verschleierung des wirklichen Sachverhalts dient sowohl die Leitmotivtechnik, als auch die gewählte Tonart zum Bewusstmachen der wahren seelischen Untergründe für den Hörer, die Tonarten werden solcherart zu "Lügendetektoren".

Die Beschäftigung mit dem Werk Wagners steht - wie schon gesagt im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung. Wenn ausserdem noch zahlreiche Beispiele von früheren oder späteren Komponisten herangezogen werden, so soll damit keineswegs die Behauptung aufgestellt werden, dass sich bei einer umfassenden Erforschung der Tonarten bei diesen Meistern genau die entsprechenden Resultate ergeben würden. Im Gegenteil: der Verfasser ist der Überzeugung, dass jeder Komponist eine eigene völlig individuelle Auffassung von dem Charakter der

---

+ ) Dasselbe gilt auch für mehrere Schubert-Lieder, die unter den Prototyp-Beispielen ebenfalls in ihrer Erstfassung zitiert werden.

Tonarten hat und dass sich diese erst im Laufe des Schaffens nach und nach ausbildet, um sich oft erst spät in den Jahren der Reife in wirklich typischer Weise zu festigen und im Werk zu manifestieren, wie dies Mies in seinen Untersuchungen über Brahms gezeigt hat. Aber dass von Wagner so sehr verehrte Meister wie Bach, Mozart, Beethoven und Weber nicht nur hinsichtlich der musikalischen Erfindung, sondern auch in Bezug auf die Wahl der Tonarten stark auf ihn eingewirkt haben, scheint mir ausser Zweifel zu stehen, selbst wenn er in seinen autobiographischen Werken<sup>\*)</sup> sich niemals über das Tonarten-Problem geäussert hat. (Wagner hat sich ja auch über die Formgebung seiner Musik niemals ausgelassen, obgleich ihr eine so überragende Bedeutung in seiner Schaffensweise zukommt, wie Lorenz aufgezeigt hat.) Die gewählten Beispiele sollen die Verwandtschaft mit diesen früheren Meistern hinsichtlich der Tonarten-Auffassung überzeugend belegen. Dass die von Wagner im Laufe seines Schaffens immer feiner entwickelte Fähigkeit, den einzelnen Tonarten-Charakter treffend zur Darstellung zu bringen, auch auf seine Nachfolger im Sinne des Vorbilds weiter gewirkt hat, zeigen ausserdem eine Reihe von Beispielen aus Werken von Bruckner, Pfitzner, Rich. Strauss, Hindemith, Orff u.a.m. Auch Komponisten aus dem italienischen und slavischen Musikbereich werden gelegentlich zum Vergleich herangezogen, um so auf die Einheitlichkeit in der Auffassung der Tonarten auch über die sprachlichen Grenzen hinaus hinzuweisen.

Zwischen höchster Schaffenskraft und instinktiv richtiger Tonartenwahl scheint ein unmittelbarer Zusammenhang zu bestehen derart, dass man bei einiger Übung an der unadäquaten Tonartenverwendung den mittelmässigen Komponisten zu erkennen vermag. Es ist deshalb wenig wahrscheinlich, dass die von Mies willkürlich ausgewählten zyklischen Werke von Klengel, Fischer, Winding etc. über die Charaktere der Tonarten auch nur das Geringste auszusagen vermögen. Hier können nur Werke wirklich grosser Meister Aufschlüsse geben und auch bei diesen nur in den Perioden ihres intensivsten Schaffens und der höchsten Reife, in der die Schöpfer ganz sich selbst gefunden haben und in der die Wahl der Tonart aus intuitivem Erleben des tönenden Kosmos erfolgt.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit glaubt auch nicht - im Gegensatz zu Mies - an einen wesentlichen Einfluss von Taktart

---

\*) Vgl. hierzu P. Moos, Wagner als Ästhetiker, Berlin-Leipzig 1906

und Tempo auf den Ausdruck einer Tonart. Diese können höchstens geringfügige Modifikationen und Nuancen innerhalb ein- und desselben Grundcharakters einer Tonart bewirken. Dieser Charakter selbst kann zwar sehr komplex und gegensätzlich in sich selbst (ambivalent) sein, aber dass die 34 <sup>\*)</sup> zur Behandlung kommenden Tonarten alle einen deutlich von einander unterschiedenen individuellen Charakter haben, soll anhand der vorliegenden Untersuchung nachgewiesen werden.

---

<sup>\*)</sup> Die Anzahl von 34 verschiedenen Tonarten ergibt sich aus der gesonderten Untersuchung der enharmonischen Ton-Paare: Des-Cis, Es-Dis, E-Fes, Ges-Fis, As-Gis, Ces-H.

9

Bemerkungen über die physikalischen und psychologischen  
Voraussetzungen der Tonartenforschung.

Der Verfasser sieht keine Veranlassung, die grundsätzliche Frage: "Gibt es überhaupt einen Tonarten-Charakter?" nochmals eingehend zu erörtern. Alle Zweifel, die sich wegen des allmählichen Höherstehens der Orchester-Stimmung innerhalb der letzten zweieinhalb Jahrhunderte gegen die Glaubwürdigkeit einer allgemein gültigen Tonarten-Auffassung erhoben haben, sind z.T. in sehr scharfsinnigen Untersuchungen von Klauwell, Stephani und anderen widerlegt worden. Vor allem die erschöpfende Arbeit J.Handschins über den Toncharakter <sup>+)</sup>  hat alle wesentlichen Einwände gegen die Annahme eines von der Stimmung unabhängigen Tonarten-Charakters widerlegt. Die erwähnten Autoren kommen - kurz zusammengefasst - zu folgendem Resultat:

Jeder das Höherwerden der Orchesterstimmung noch ein zu hoch oder zu tief intoniertes Tasteninstrument vermag den Grundcharakter einer Tonart in seinem spezifischen Ausdrucksgehalt zu verändern. <sup>++)</sup>  Es ist von nur sekundärer Bedeutung, ob man den individuellen Toncharakter auf die bei jeder Tonart jeweils verschiedene Zusammensetzung der Grundakorde aus gegriffenen und offenen, d.h. auf leeren Saiten produzierten Tönen innerhalb des Streichersatzes zurückführen will, oder ob man bei den "temperierten" Tasten-Instrumenten den verschieden hohen "Fall" von Ober- und Untertasten dafür verantwortlich machen will, resp. bei den Blasinstrumenten die Distanz der angespielten Tonart im Verhältnis zur eigentlichen Grundtonart des Instrumentes - immer leistet das innere Ohr unwillkürlich das eigentlich Entscheidende, was Rich.Strauss in so genialer Vereinfachung des Problems als das "Zurecht-Hören" bezeichnet hat. Das heisst also, dass der relative, nämlich dem Wechsel unterworfenen Ort der momentanen Stimmung vom Ohr spontan auf seinen festen Platz innerhalb einer "Ideal-Stimmung" hinbezogen und korrigiert wird.

Klauwell erörtert die Möglichkeit, dass kurze (schwarze) Tasten einen anderen Klang ergeben, als die langen (weissen), weil die weissen Tasten gegenüber den schwarzen einen kürzeren "Fall" hätten.

---

<sup>+)</sup>  J.Handschin: "Der Toncharakter" Eine Einführung in die Tonpsychologie Zürich 1948

<sup>++)</sup>  Hierzu Handschin: "Der Kammerton macht sogar heute noch Schwankungen durch. Seit Bachs Zeiten ist er ungefähr um einen Halbton in die Höhe gerückt, und doch wird niemand behaupten wollen, dass für Bach dem Tonartencharakter nach h-moll das war, was für uns b-moll ist." Eine von Rich-Strauss getane Äusserung beleuchtet recht gut das vorliegende Problem: als man ihn darauf aufmerksam machte, dass er ein viel zu tief stehendes Instrument zum Komponieren benütze, meinte er: "Das macht gar nichts aus, das höre ich mir schon zurecht".

Ferner erwähnt er, dass der Stimmer die Obertasten zuletzt stimme und sie deshalb am unreinsten wären, weil sich inzwischen die Fehlerquellen beim Durchstimmen im Quintenzirkel summiert hätten. Auch zieht er in Erwägung, dass die schwarzen Tasten seltener gespielt werden und sich bei ihnen also die Dämpfung des Hammers besser erhält als bei den weissen, weshalb die Obertasten dumpfer klingen als die Untertasten.

Auch bei einfachsten harmonischen Verhältnissen muss das Ohr "umhören", so ist das "a" verschieden hoch in einem F-dur-Akkord und einem a-moll-Dreiklang. Ebenso müssen Ges und Fis verschieden hoch gehört und vorgestellt (und natürlich auch gegriffen resp. geblasen) werden. Sehr weit geht hier die Präzisierung Handschins, die allerdings völlig konsequent entwickelt wird und der ich aus den oben angeführten Gründen nur zustimmen kann: "Angenommen, ich höre in mir einen musikalischen Komplex als h-moll, und nun gehe ich ans Klavier und konstatiere, dass die innerlich gehörte Tonhöhe vom Standpunkt des Klaviers aus nicht h-moll, sondern a-moll ist. Aber der psychischen Wirklichkeit nach war es doch h-moll, obgleich es durch jene Probe nicht "bestätigt" wurde. Wenn ich will, kann ich mich durch die Probe berichtigen lassen, d.h. mich "umstimmen", aber dazu verpflichtet bin ich nicht, denn ich befand mich unabhängig davon im Raum der "Wahrheit"."

Deshalb reagierte auch R. Wagner, der kein absolutes Tonbewusstsein besass, sehr heftig, als ihm ein Besserwisser vorwarf, dass er das Meistersinger-Motiv in A-dur sänge, obgleich es doch in so typischer Weise von ihm in C-dur erfunden sei: "Ich singe in A-dur, wenn es mir Spass macht, das Vorspiel aber steht in C-dur, basta!" - Wagner befand sich also während des Singens im tonpsychologischen Raum des C-dur, während sein Gesprächspartner, gestützt auf sein absolutes Gehör, oder, genauer gesagt, auf sein "zur Permanenz erhobenes Tongedächtnis" (Handschin) A-dur hörte.

Der Verfasser dieser Arbeit konnte als Leiter eines a-cappella Chores selbst die ihn zunächst sehr befremdende Beobachtung machen, dass im rein vokalen Bereich die individuelle Verschiedenheit der Tonarten-Charaktere sich weitgehend verwischte (die höhere resp. tiefere Intonierung hatte lediglich Unterschiede im Helligkeitsgrad der Chorwerke zur Folge) und dass er infolgedessen seine frühere grundsätzliche Abneigung gegen das Transponieren verlor. Er kam also von der musikalisch-praktischen Seite her zu dem Ergebnis, dass der Tonarten-Charakter mit den Instrumenten und ihren technischen Gegebenheiten in irgendeinem Zusammenhang stehen müsse

und dass jenes für die Vorstellung von den Charaktereigenschaften der Tonarten so ausschlaggebende "Zurechthören" vollzogen wird mit Rücksicht auf die Summe aller im instrumentalten Bereich erworbenen Klangerfahrungen.

Zum Abschluss der vorhergehenden Erwägungen sei als Kronzeuge noch Beethoven (nach Schindler) zitiert, der meinte, dass "der Mittelpunkt des Tonsystems seine, wenn auch nicht unverrückbare Stelle habe, daher er denn jede Tonart erkenne, die Stimmung möge einen ganzen Ton tiefer oder höher stehen, als das Ohr gewöhnt ist, zu hören".<sup>+)</sup> Er erklärte sich ferner im Stande, aus jedem ihn vorgelegten Thema auf die Tonart schliessen zu können, in der es erfunden sei. Zwei weitere von ihm überlieferte Aussprüche lauten: "Er (Klopstock) fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an, immer *allegro*! Des-dur! Nicht?" und "h-moll ist eine schwarze Tonart". Auch über sein Unterscheidungsvermögen zwischen Cis-dur und dem "enharmonischen" Des-dur findet sich bei Schindler am gleichen Ort Ausserst Interessantes mitgeteilt.<sup>++)</sup>

-----  
<sup>+)</sup> Hierzu sei die schärfssinnige Formulierung Handschins aus seinem Buch über den Toncharakter (Zürich, Atlantisverlag 1948) zitiert: "Auf diesen angenommenen Mittelpunkt (C-dur) wird nun alles übrige bezogen, sogar wenn der Mittelpunkt faktisch nicht berührt wird: Das C-dur bildet für ein in x-dur beginnendes, nach y-dur modulierendes und zu x-dur wieder zurückkehrendes Stück einen entfernteren Hintergrund: durch ihn erhält das x-dur von vorneherein eine gewisse Färbung, gewinnen die Modulationen im Stück eine doppelte und dreifache Perspektive".

<sup>++)</sup> Vgl. A. Schindler "Ludwig van Beethoven" Neuausgabe von Fr. Volbach, Münster i/Westf. 1927 S. 166/8. - Es liegt kein Grund vor an diesen Aussprüchen resp. an ihrer richtigen Überlieferung durch Schindler zu zweifeln, wie es noch kürzlich Mies in seiner Beethoven-Analyse tat, denn jeder Ausspruch für sich betrachtet gibt einen guten, klar erkennbaren Sinn und auch untereinander passen sie sehr gut zusammen. Es ist daher mehr als unwahrscheinlich, dass Schindler in allen angeführten Fällen phantasiert haben soll. Beethoven hat offenbar für die Frage des Tonarten-Charakters, wie sie ihm durch die Theorie C.F.D. Schubarts (Ästhetik der Tonkunst 1806) begegnet war, ein beinahe leidenschaftliches Interesse genommen, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Gleichgültigkeit allen rein theoretischen Überlegungen gegenüber.

Die vorliegende Arbeit geht also von der Voraussetzung aus, dass der Tonarten-Charakter nicht auf einer fantastischen Spekulation beruht, wie dies von manchen Tonpsychologen in allzu grosser Skepsis behauptet wird <sup>\*)</sup>, sondern dass er eine reale Tatsache ist: eine wirkende Kraft.

Absicht des Verfassers ist nun, anhand einer sorgfältigen, ins Détail gehenden Untersuchung die Charaktereigenschaften der Tonarten ins Bewusstsein zu heben, um sie so in ihrem Wesen besser verstehen zu lernen.

Von der Erörterung des Farbe-Ton-Problems wird an dieser Stelle Abstand genommen. Der Verfasser ist zwar der Meinung, dass hier Analogien grundsätzlich bestehen müssen, selbst wenn sie noch nicht nachweisbar sind.

In der 6. Abteilung von Goethes Farbenlehre über die "sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe" stösst man bei der Beschreibung des Farbcharakters auf Eigenschaften, wie sie sich genau entsprechend bei der Erforschung des Tonarten-Charakters ergeben. Von Anschütz und Revesz sind hier sehr wichtige Vorarbeiten (vgl. die Berichte über die Farbe-Ton-Kongresse in Hamburg 1927-31) geleistet worden. Eine der Hauptschwierigkeiten scheint in der Tatsache begründet zu sein, dass Anfang und Ende der Licht-Oktave - im Gegensatz zur akustischen Oktave - nicht identisch sind. Auch bei der Zuordnung der einzelnen Farbtöne des Spektrums auf die verschiedenen Intervalle innerhalb der Oktave ergeben sich vorläufig keine überzeugenden Entsprechungen. Über die bisherigen Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der "Synästhesie" findet sich in dem oben erwähnten Buch von Handschin auf S.413/7 eine kurze Zusammenfassung, die eine erste Orientierung über die anfallenden Farbe-Ton-Probleme ermöglicht. Die Frage des "synästhetischen" Hörens ist aber noch zu wenig geklärt, als dass sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit - abgesehen von gelegentlichen Hinweisen auf gewisse Farbeigenschaften bei einzelnen Tonarten - hätte berücksichtigt werden können.

---

<sup>\*)</sup> Vgl. S.Revesz "Einführung in die Tonpsychologie", Bern 1946  
S.134/46

Kurzgefasster historischer Überblick über die bisher  
wichtigsten Ergebnisse auf dem Gebiet der  
Tonartenforschung.

Johann Mattheson bringt 1713 als Erster<sup>\*)</sup> in seinem "Neu-  
Eröffneten Orchestre" im 2.Kapitel des 3.Teils "Von der musicali-  
schen Tohne Eigenschafft und Wirkung" eine ausführliche Beschrei-  
bung der Charaktereigenschaften von 17 verschiedenen Dur- und Moll-  
Tonarten. Er greift diese schwierige Aufgabe (auf S.232 der Ham-  
burger Erstausgabe) mit Frische und Unbefangenheit an: "Dass nun  
jeder Thon etwas sonderliches an sich habe, und sie in dem Effect  
einer von dem andern sehr unterschieden sind, ist nun einmal gewiss".

Seine treffenden Charakterisierungen haben ihre Allgemeingül-  
tigkeit grossenteils bis zum heutigen Tag behalten, sie stehen  
deshalb häufig als Motto über den einzelnen Tonarten-Abschnitten  
der vorliegenden Arbeit und stellen sozusagen den entfernteren  
historischen Hintergrund dar für die Untersuchungen über den Ton-  
arten-Charakter bei Richard Wagner. Als ausgesprochener Verfechter  
der Wesensverschiedenheit aller Tonarten ist Mattheson ein Feind  
des Transponierens: "Darauf folgen sieben Bogen, die der leidige  
Transponir-Geist reitet". Diese scharfe Bemerkung aus der "Critica  
musica" (1.Teil, Kap.23, S.82 der Hamburger Erstausgabe aus dem  
Jahr 1722) ist heute noch ebenso aktuell wie vor bald 150 Jahren!

---

+) Mattheson beruft sich bei seiner Tonarten-Beschreibung ge-  
gentlich auf frühere Musiktheoretiker, z.B. auf Glareanus und vor  
allem auf Athanasius Kircher, aber im Grund ist alles neu und ori-  
ginell, was er vorbringt. Bei A.Kircher ("Phonurgia Nova, Campidone  
1673) findet sich im Liber II, Sect.I, Caput III "De affectibus  
animi ad quos musica incitat" der Satz: "Animus igitur juxta harmo-  
niae diversitatem varios quoque affectus induit: Laetitiae, Impetus,  
Remissionis, Timoris, Spei, Iracundiae et Commiserationis". Leider  
sind nähere Angaben, wie sich diese einzelnen Eigenschaften auf  
die Tonarten verteilen, sehr spärlich. Von der dorischen Tonart sagt  
er, dass sie vom "desiderio caelestis patriae contemptui rerum  
terrenarum" erfüllt sei, die lydische hingegen vom "ardore consortii  
carnalis appetitui rerum caducarum".

Hier wirken noch antik-griechische Vorstellungen vom Ethos der  
Harmoniai nach, die auf die mittelalterliche Kirchentonarten über-  
tragen wurden, aber mit den in der vorliegenden Arbeit aufgeworfenen  
Fragen nach dem Charakter der Moll- und Dur-Tonarten nichts zu tun  
haben. Denn der unterschiedliche Charakter der Kirchentonarten be-  
ruht auf der jeweiligen Anordnung der Halb- und Ganztonschritte in-  
nerhalb der Tonleitern, also letzten Endes auf melodischen Eigentüm-  
lichkeiten; das uns hier aber beschäftigende Problem des Wagner'sche.  
Tonarten-Charakters muss grundsätzlich vom Harmonischen her ange-  
gangen werden, was bedeutet, dass den Dreiklängen der massgebliche  
Einfluss bei der Charakterbildung der Tonarten zugeschrieben wird.  
(Vgl.hierzu den folgenden Abschnitt).- Wollte man die A.Kircher'-  
schen Auffassungen vom Dorischen und Lydischen auf das spätere d-mol  
resp.F-dur bei Bach oder gar Wagner übertragen, so würde sich als-  
bald die völlige Unvereinbarkeit der in Frage stehenden Charakter-  
eigenschaften herausstellen.

14

In C.F.D. Shubarts "Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" findet sich auf S.381/6 der 2.Auflage (Stuttgart 1839) eine "Charakteristik der Töne". Die erste von seinem Sohne Ludwig besorgte Ausgabe dieser Aesthetik erschien 1806, also 15 Jahre nach dem Tode des Verfassers. Die Sammlung des in diesem Buch vorgelegten Materials erfolgte (nach Angaben des Sohnes) bereits in den Jahren 1784 bis 1791. Das Erstaunliche an diesem Werk ist vor allem die Beurteilung der entferntesten Tonarten, die noch keiner bisher beschrieben hatte! Schubart's Intuitionskraft ist umso mehr zu bewundern, wenn man sich vergegenwärtigt, dass er im gleichen Jahr starb wie Mozart, also zu einer Zeit, als man bei der Wahl der Tonart nur äusserst selten über 3, höchstens 4 Vorzeichen hinauszugehen pflegte.

Weniger ergiebig für das Anliegen dieser Arbeit ist das, was Hector Berlioz in seiner Instrumentationslehre 1839 über den "Klangcharakter der Tonarten bei der Violine" aussagt. Von besonderem Interesse ist aber die ausdrückliche Unterscheidung der "enharmonischen Tonarten. Da Berlioz bei seinen Beobachtungen von der Violine und ihrer Spieltechnik ausgeht, musste er automatisch zu dieser Unterscheidung kommen, denn auf der Geige werden die enharmonischen Töne ja verschieden hoch gegriffen, resp. intoniert. Auch seine Haupt-Kriterien für den Klangcharakter der Tonarten "hell" resp. "düster" und "glänzend" resp. "dumpf" werden von den technischen Gegebenheiten des Violinspiels hergeleitet. Die besonderen Eigenschaften resultieren aus der Häufigkeit, mit der bei den einzelnen Tonarten leere Saiten benutzt werden können und aus dem Schwierigkeitsgrad des Spiels, der auf die nähere resp. weitere Entfernung der zu intonierenden Tonart von der Grundstimmung des Instrumentes zurückzuführen ist. Zu einer feineren psychologischen Differenzierung in der Ausdeutung des Tonarten-Charakters gelangt Berlioz auf diese Weise aber nicht.

A.B. Marx entdeckte 1863 "das Gesetz der Polarität"++) von Kreuz- und B-Tonarten: "Die Lichtseite <sup>0 1 2 3 4 5 6</sup> C G D A E H Fis steigert sich von 0 zu 1 zu 2, ferner von <sup>6 5 4 3 2 1 0</sup> 4 zu 5 zu 6. Die Schatten senken sich auf der anderen Seite Ges Des As Es B F C von 0 zu 1 zu 2, ferner von 4 zu 5 zu 6". +++)

+) Auf die Verwendung der entfernten Tonarten in den späten Streichquartetten Jos. Haydns wird an anderer Stelle noch einiges gesagt; sie entstanden in der Mehrzahl auch erst nach dem Tode Schubarts.

++) Adolf Bernhard Marx "Glück und die Oper" Berlin 1863 2. Teil

+++ ibidem S.361

S.358 ff

Marx beschreibt in seinem Werk "Gluck und die Oper" den Tonarten-Charakter in "Orfeo", in "Alceste", "Paris und Helena" und in der "Iphigenie in Aulis". Interessanterweise benutzt er für seine Beobachtung *espressis verbis* die Erstfassung der Werke: "Nochmals erinnern wir, dass wir bei Orpheus und Alceste die italienische Originalkomposition, nicht die französische Fassung im Sinn haben" <sup>†)</sup>. Er gibt offenbar der ursprünglichen Fassung den Vorzug, weil sie die Intuition des Komponisten unverfälscht durch irgendwelche äusseren Rücksichten widerspiegelt.

In seiner Absicht, dem Tonartencharakter bei Gluck immer eine psychologische Bedeutung beizulegen, geht er häufig zu weit. So, wenn er das C-dur der Orpheus-Arie "Chè farò senz' Euridice" folgendermassen zu erklären sucht: "Da muss denn wohl im qualvollsten Augenblick, ehe er die Hand zu sterben erhebt, ihr Bild in heller, reiner Holdseligkeit ihm aufgehen, wie es stets das zärtliche, geliebte, beglückende gewesen. Noch einmal lächelt er ihm zu..."

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit sieht sich ausserstande, aus dieser Arie etwas anderes als den Ausdruck furchtbaren Schmerzes und leidenschaftlichster Verzweiflung herauszuhören. Wie noch im c-moll-Abschnitt gezeigt werden wird, hängt diese Arie auch thematisch eng mit dem Trauerchor zu Beginn des 1. Aktes zusammen. Noch bei Händel gab es Trauermärsche (im Oratorium Saul) in C-dur. Das passt wenig zu dem, was man sich normalerweise unter dem C-dur-Charakter vorstellt. In solchen Fällen gibt es manches Konventionelle bei Gluck, das eher vom Musikalisch-Architektonischen her zu begreifen ist - der ganze (italienische) Orfeo ist eine einzige riesige C-Kadenz (c - F - G - C) - als dass es psychologisch erklärbar wäre. Erst bei Wagner decken sich funktionales und dramatisches Geschehen im harmonischen Bereich vollkommen. (Darüber noch Einiges im folgenden Abschnitt).

Die Untersuchung von Richard Hennig über "die Charakteristik der Tonarten" (Berlin 1897) geht in erster Linie vom "psycho-physiologischen" Gesichtspunkten aus. Hennig beruft sich dabei ausdrücklich auf den "allumfassenden Genius eines Helmholtz": "Aus dem Streben, die naturwissenschaftlichen Gesetze der Musik zu erkennen, ging auch die vorliegende Arbeit hervor". - Hennig bemüht sich nach einigen abfälligen Bemerkungen über Mattheson, Schubart, Schilling und Marx, die er "wunderlich und phantastisch" nennt, möglichst sachlich vorzugehen.

<sup>†)</sup> ibidem S. 370

<sup>††)</sup> Ein näheres Eingehen auf die Beschreibung der Tonartencharaktere in G. Schillings "Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik" (Mainz 1838 S. 440/60) erübrigt sich, da sie im Grunde nichts weiter bietet als eine Ausschmückung der Schubart'schen Charakteristiken, die zum Teil wörtlich wiederkehren.

Diese Sachlichkeit beruht aber nicht durchwegs auf grosser musikalischer Sachkenntnis. Auf S.65 des zitierten Werkes sagt er über das seltene Vorkommen von Stücken mit viel Vorzeichen: "...nur vereinzelte Ausnahmen wird man finden, wie z.B. das (sic!) Fis-dur-Largo von Haydn oder einige Nummern (sic!) des "Wohltemperirten Klaviers" von Bach". Den Musiker lässt die Arbeit deshalb äusserst unbefriedigt, aber auch den Tonpsychologen enttäuscht sie: weder Kurth (Tonpsychologie 1947) noch Handschin (Toncharakter 1948) erwähnen Hennig und Revesz, gestützt auf einen Bericht von O. Abraham, auch nur in negativer Form.<sup>†)</sup>

Rudolf Wustmann weist in seiner Studie "Tonarten-Symbolik zu Bachs Zeiten" (Bach-Jahrbuch 1911) den inneren Zusammenhang nach von Matthesons Auffassung "von der Töne Eigenschaft" und den Charakterzügen, die die Tonarten bei Bach haben.

Hermann Abert legt in seiner Untersuchung über "Tonart und Thema in Bachs Instrumentalfugen" (P. Wagner-Festschrift 1926) verblüffend dar, wie nahe die C-dur- und h-moll-Fugenthemen bei Bach untereinander alle verwandt sind in ihrer thematischen Struktur. So wird also auch durch das einheitliche Notenbild die Tatsache erhärtet und gewissermassen "ad oculos" demonstriert, dass jede Tonart ihren unverwechselbaren, individuellen Charakter hat!

Bei Hugo Riemann<sup>††)</sup> gewinnt das auf Marx zurückgehende -dort bei nahe mathematisch formulierte - "Gesetz von der Polarität" der Kreuz- und B-Tonarten an Lebensfülle und Anschaulichkeit: "Alle von den Grundskalen (C-dur und a-moll) weiter abstehenden Tonarten entfernen sich von der schlichten Alltagswelt und werden zu Gebieten erdentrückten idealen Seins und Empfindens.... Die Tonarten mit Beenen erscheinen gegenüber denen mit Kreuzen als subjektiver, mehr in sich gekehrt, desgleichen ist Moll gegenüber Dur mehr nach innen gewendet. Moll-Tonarten mit vielen Beenen sind daher die verschlossensten, so zu sagen philosophischsten, ....Dur-Tonarten mit vielen Kreuzen fliessen über von allumfassender Liebe; sie offenbaren das Glück einer die Harmonie der Welt entzückt schauenden Seele"<sup>†††)</sup>

†) G.Revesz, Einführung in die Musikpsychologie, Bern 1946, S.140

††) "Katechismus der Fuge" I S.56

†††) Diese auch von Stephani zitierten, von echter Inspiration zeugenden Worte des grossen Theoretikers werden hier nochmals mitgeteilt, weil sie für das wagnersche Schaffen besondere Gültigkeit besitzen.

Von den Arbeiten, die sich mit dem Tonarten-Charakter im Allgemeinen befassen, sei an erster Stelle die Habilitationsschrift von Hermann Stephani (Regensburg 1923) genannt. Alle mit der Frage des Tonartencharakters zusammenhängenden grundsätzlichen Probleme physikalischer, physiologischer und psychologischer Natur sind dort in gut verständlicher Weise zusammengetragen. Leider bleibt so für das eigentliche Hauptanliegen: "das System einer Charakteristik der Tonarten", nur wenig Raum (kaum ein Drittel des Buchumfangs). Immerhin finden sich aber auf diesen ca. 50 Seiten manche interessante und treffende Bemerkungen über den Tonarten-Charakter bei Wagner, Pfützner und Rich. Strauss.

Bruno Stäblein legt in seinem "Motivbüchlein deutscher Meister" (Jahr 1929) eine Notenbeispiel-Sammlung nach Tonarten geordnet vor, die den Zeitraum von Bach bis R. Strauss umfasst. Sie ist ebenfalls sehr instruktiv und ermöglicht einen guten Überblick über die Mannigfaltigkeit der Tonartencharaktere. Dank des anschaulichen Notenbildes ist es dem Leser - ohne viele erklärende Worte - möglich, die typischen Eigenschaften der Tonarten spontan zu erkennen.

Die Untersuchungen von Paul Mies (Der Charakter der Tonarten, Köln-Krefeld 1948) zeichnen sich durch peinliche Sorgfalt aus, aber in seinem Bestreben nach grösstmöglicher Objektivität geht er soweit - darauf wurde bereits in der Einleitung kurz hingewiesen - dass er den Tonarten-Charakter aus unbedeutenden, wenig persönlichen, aber zyklischen Werken zu eruieren versucht. Seine speziellen Untersuchungen im Schaffensbereich wirklich grosser Komponisten (Beethoven, Brahms) gehen von Nebensächlichkeiten aus: von der Taktart und von den Tempobezeichnungen.

Leider hat Ernst Kurth in seinem wichtigen Buch über die "Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan" (Bern - Leipzig <sup>1</sup> (1920) Berlin <sup>2</sup> (1923)) das Problem des Tonarten-Charakters nur sehr selten berührt, da ihn bei dieser "Harmonik" mehr die "dynamische Innenströmung der Klänge" m.a.W. die Akkordverbindungen und ihre funktionalen Spannungen interessieren, als die individuell verschiedenen Charaktereigenschaften der einzelnen Tonarten. Lediglich über ihre "Farbe" äussert er sich ("Bruckner" Berlin 1925, S. 576): "Jede Erscheinung in der Harmonik dient der Farbe und Spannung zugleich". Wesentlich ergiebiger für die in der vorliegenden Arbeit aufgeworfenen Probleme ist das, was Kurth über die "Enharmonik" gesagt hat. In der erwähnten Bruckner-Biographie findet sich auf S. 576 die folgende Bemerkung: "In der Tat ist die Enharmonik, hatte sich das Ohr einmal mit den akustischen Voraussetzungen der gleich-

...enden Temperatur abgefunden, eines der grössten Mysterien der Harmonik". Wie tief Kurth - als Erster - in dieses Geheimnis einzudringen vermochte, beweist er bei der Beschreibung jenes berühmten Höhepunkts im Tristan-Vorspiel (Romantische Harmonik I 146/5).

Von den Spezial-Untersuchungen, die den Tonarten-Charakter bei einem einzelnen Komponisten behandeln, sei die von H.W. Waltershausen über Webers "Freischütz" genannt ("Musikalische Stil- lehre in Einzeldarstellungen (1920) Bd.3). Waltershausen hat noch bis kurz vor seinem Tode für das Problem des Tonarten-Charakters ein besonderes Interesse bezeugt - er betrachtete überhaupt die Tonarten als das "wichtigste formbildende Prinzip", mehr noch, als die Thematik und die "Formen" (Sonaten-, Rondoform etc.). Auch über die Tonarten bei Wagner hat er viele treffende Bemerkungen gemacht (in der "Hohen Schule der Musik" Potsdam (o.I.) Bd.I S.397/400).

Was Werner Lüthy in seiner Arbeit über "Mozart und die Tonartencharakteristik" (Strassburg 1931) zur Tonartenforschung beige- tragen hat, ist in jeder Hinsicht vorbildlich. Sie ist knapp und klar. Alle grundsätzlichen Probleme werden auf die einfachste For- mel gebracht, ihre Beschreibung ist durch Deutlichkeit und Präzision des Ausdrucks gekennzeichnet. Der Charakter der Tonarten wird an den Vokal-Werken Mozarts erläutert. Ihre Eigenschaften werden also ebenfalls, wie bei der vorliegenden Arbeit über Wagner, aus dem Gesangstexten hergeleitet! Leider finden sich bei den erwähnten Mozart'schen Vokalkompositionen nie mehr als 3, höchstens 4 Vorzei- chen, sodass den Forschungen Lüthys hierdurch eine natürliche Grenze gesetzt ist.

Sehr Einleuchtendes hat auch W.Boetticher über den Tonarten- Charakter ausgesagt. Seine Beschreibung der "Tonartensymbole" auf S.503/5 seines grossen Schumann-Buches (Berlin 1941) bezieht sich zwar nur auf das Schaffen Robert Schumanns, behält aber ohne weiteres auch für das Werk Wagners - mit kleineren Modifikationen - ihre Gül- tigkeit, weshalb die dort gegebenen Charakterisierungen, neben denen von Mattheson, häufig hier als Lotto über den einzelnen Tonarten- abschnitten erscheinen. Von besonderem Interesse ist in seinem Buch (S.611/3) die Wiedergabe der Textstellen, die Schumann in seinem Exemplar von Jean Pauls "Flegeljahren" angestrichen und mit Kenn- ziffern versehen hat und die mit den einzelnen Abschnitten seiner Papillons (op.2) korrespondieren.

Der phantasievolle, bilderreiche Text, der Schumann zur Komposition angeregt hat, wirft auf die „Tonarten-Auffassung in der Frühzeit der Romantik ein bezeichnendes Licht.“<sup>†)</sup>

In seinem Buch „Die Sprache der Tonkunst“ (Stuttgart 1937) hat Hermann Beckh für die Erforschung des Tonarten-Charakters bei Richard Wagner das bisher reichste Material vorgelegt. Zwar ist es noch keineswegs vollständig, was eine gewisse Einseitigkeit bei der Beurteilung zur Folge hat, aber es ist doch immerhin so umfassend, dass man sich einen guten Gesamtüberblick über die Wesenseigentümlichkeit aller bei Wagner vorkommenden Tonarten verschaffen kann. Leider verleiht Beckh aus Gründen der Analogie zu der Zwölfzahl der Tierkreiszeichen (ibidem S.6) auf eine klare Differenzierung der „enharmonischen“ Töne. Überhaupt wird sein in vieler Hinsicht anregendes Buch durch die Verquickung mit astronomischen, um nicht zu sagen astrologischen Spekulationen stark beeinträchtigt und dadurch der Wert seiner Beobachtungen in Frage gestellt.

Auf die Forschungen von A. Lorenz über das „Geheimnis der Form“ (Berlin 1924-33) wird im Hauptteil der vorliegenden Arbeit noch häufig hingewiesen werden. Sie befassen sich grundsätzlich mit der Form bei Wagner, für den Tonarten-Charakter ergeben sich dort aber keine neuen Aspekte. Da die Tonarten - und ihre funktionalen Beziehungen untereinander - das Erkennen der formalen Zusammenhänge im Gesamtkunstwerk Wagners wesentlich erleichtern, betrachtet sie Lorenz fast ausschliesslich von diesem Gesichtspunkt aus, ihre Charaktereigenschaften als solche interessieren ihn nicht weiter. Die Zuordnung der einzelnen musikalischen Abschnitte zu dieser oder jener Tonart ist oft nicht recht einzusehen. Sie erfolgt offenbar häufig unter dem Gesichtspunkt, dass dadurch das von Lorenz nun einmal postulierte Formschema am besten zu Tage treten, resp. verdeutlicht werden kann. Besonders mit den „enharmonischen Verwechslungen“ geht er sehr grosszügig um, wenn er grosse Tonarten-Komplexe, z.B. das *gis-moll* der Fricka-Arie (*Walküre*) und das *H-dur* von Isolde's Liebestod (u.a.) einfach nach *as-moll*, resp.

---

†) Man fühlt sich an die ans Absurde grenzenden Tonarten-Allegorien bei E.T.A Hoffmann erinnert: „...auch hatte ich gerade ein Kleid an, das ich einst im höchsten Unmut über ein misslungenes Trio gekauft, und dessen Farbe in *Cis-moll* geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus *E-dur* darauf setzen lassen....“ (aus den „Phantasiestücken“ der „Kreisleriana“ 1822).

Ges-dur "umdeutet". In solchen Fällen verkennt Lorenz nach Meinung des Verfassers völlig den eigentlichen Charakter der von Wagner gewählten und notierten Tonart. Mit diesen Bemerkungen soll keineswegs das grosse Verdienst von Lorenz an der Erforschung der Formzusammenhänge im Wagner-Werk geschmälert werden. Aber in der vorliegenden Arbeit, bei der es auf jede enharmonische Nuance und ihre Bedeutung ankommt, musste, um den Tonarten-Charakter aus dem tatsächlich Gegebenen rein herauszukristallisieren, von solchen "Verwechslungen" deutlich Abstand genommen werden.

Der Zwölf-Ton-Theoretiker J.M. Hauer und seine Schrift "Vom Wesen des Musikalischen" (Berlin 1922) sind für die vorliegenden Probleme und Fragestellungen nur von sehr begrenztem Interesse, denn Hauer legt dem Einzelton, nicht aber den Tonarten Charaktereigenschaften bei. Seine Anschauungen können also nur dann in Betracht gezogen werden, sobald auch bei Wagner ein Einzelton (das "Unheilsfis", das Idée-fixe-e) oder ein vereinzelt stehender "plakat"-hafter Akkord (der "Tristan-Akkord") eine Art von Eigenleben zu führen beginnen. (Sie werden dann gewissermassen zu "Leitmotiven" und erhalten somit ihre spezifische Bedeutung als Charakterträger). Hauers Auffassungen vom Wesen der Enharmonik und seine Vermutungen über den Zusammenhang von Ton und Farbe werden in den Fis-(resp.Ges-)dur Abschnitten berücksichtigt.

Damit ist auf die wichtigsten Forschungsarbeiten hingewiesen, die sich bisher mit dem Charakter der Tonarten auseinandergesetzt haben. Der Verfasser hat während der Zeit seiner Untersuchungen jeden Kontakt mit den eben erwähnten Schriften bewusst ausgeschaltet aus der Besorgnis heraus, er könne bei der Beurteilung dieser oder jener Stelle unwillkürlich beeinflusst werden und dadurch voreingenommen sein. Das einzige Kriterium für die Charaktereigenschaften sollte der Wortlaut des Wagner'schen Textes (resp. der Szenenanweisungen) sein.

Die vorgelegten Ergebnisse sollen keineswegs als eine Art Anweisung aufgefasst werden, nach der "jeder Componist künftighin weiss, welche Tonart er für eine gegebene Empfindung oder Leidenschaft zu wählen habe" (Schubart a.a.O. S.9). Vielmehr ist der Verfasser der Meinung, dass die Zeit des harmonisch-funktionalen Komponierens und damit die Zeit der Dur- und Moll-Tonarten überhaupt - samt ihren zugehörigen Charaktereigenschaften - mit dem ~~Herauf~~ kommen der konsequenten Zwölf-Ton-Technik, sowie der elektronischen Musik endgültig

vorüber ist. Insofern ist die hier dargestellte Zeitspanne von 1722 - 1958 keine willkürlich gewählte, sie ist vielmehr ein innerlich zusammengehöriges Stück Musikgeschichte, das von ihren Anfängen bis an ihr Ende vom Klangcharakter der Tonarten her erfasst und erlebt wird.

So soll diese Arbeit dem besseren Verständnis dieser bereits verklungenen Epoche dienen - für die Zukunft aber gilt das Wort des Meisters, dessen Lebenswerk diese Arbeit vor allem gewidmet ist:  
"Kinder, schafft Neues!"

## Erläuterung der Funktionsbezeichnungen und anderer angewandter Termini

In Analogie zu den vorerwähnten Lorenz'schen Form-Analysen wurde auch bei der vorliegenden Arbeit dem Funktions-System von Hugo Riemann vor der Sechter-Kurth'schen Fundament-Theorie der Vorzug gegeben. Tatsächlich genügen die Riemann'schen Bezeichnungen durchaus den hier gestellten Erfordernissen als Grundlage. Es wurde aber trotzdem noch ein Schritt weiter gegangen, als die Varianten-Kennzeichen: o und + nicht nur bei der Tonika, den Dominanten (resp. Wechseldominanten) und den Subdominanten (resp. Wechselsubdominanten) zur Anwendung kommen, sondern auch bei allen Leittonwechselklängen. Auf diese Weise konnte auf die sogen. Ober- und Unter-Terzklänge mit ihrer nicht durchwegs eindeutigen Bezifferung (o3, 3+, oIII, III+) verzichtet werden und auch die Parallel-Tonarten erscheinen als Subdominant- resp. Dominantwechselklänge unter einer der Wagner'schen Anwendungsweise in den meisten Fällen mehr entsprechenden Bezeichnung.

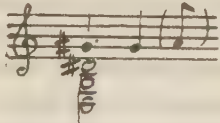
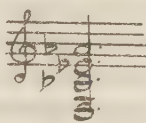
Es wird also jedes Spannungsverhältnis zwischen einem Akkord und seiner Tonika als Dominant- resp. Subdominantbeziehung aufgefasst und mittels der Leittonwechsel-Kennzeichnung: <, > und den Akzidentien: o, + genau präzisiert. Dies Verfahren hat - neben dem der Einfachheit - den Vorteil absoluter Unmissverständlichkeit.

Da als bestimmender Faktor für den Charakter einer Tonart jeweils der Dreiklang angesehen wird (in seinen beiden Varianten als Dur- und Mollakkord), wurde jeder 4. Ton bei einem Zusammenklang grundsätzlich als Zusatz aufgefasst, der den zu Grunde liegenden Klang in seiner Wirkung wohl modifizieren, d.h. "einfärben" kann, nicht aber seinen Charakter derart zu ändern in der Lage ist, dass der Akkord deshalb einer anderen Tonika als "Stufe" zuzuordnen wäre.

Bereits E. Kurth hat darauf hingewiesen, dass nicht einmal der Dominantsept-Akkord bei Wagner prinzipiell einer Auflösung bedarf (vgl. den Beginn des Tristan-Vorspiels). Diese Entdeckung ist von grösster Wichtigkeit, denn sie bedeutet, dass nicht nur die Sexte ("Sixte ajoutée"), sondern ebenfalls die Septime als Hinzufügung aufgefasst werden muss. Während also die "Sixte ajoutée" einen Akkord von der Subdominantsphäre her (als Terz der Subdominante) eindunkelt, tut dies die "Septe ajoutée" von der Dominantsphäre her (als Terz der Molldominante). Ausserdem gilt für alle Vier-Klänge das Gesetz von der Umkehrbarkeit aller Akkorde, was

soviel heisst, als dass die "Sexte resp. Septe ajoutée" durchaus auch als Basstöne erscheinen können, ohne dass der vorliegende Dur- resp. Moll-Akkord dadurch seinem Wesen nach verändert wird, lediglich in seiner "Tönung" wird er modifiziert.

Welche Vorteile diese Betrachtungsart bietet, zeigt sich am deutlichsten bei der Bewertung des sogen. "Tristan-Akkords" in seiner Doppelgestalt:

I)  und II) 

Nach der üblichen Zuordnung wird der Akkord I als wechselläufige (mit tief-alterierter Quinte) einer "verschwiegenen" a-moll-Tonika angesehen, der Akkord II hingegen als II<sup>7</sup> von es-moll, also beide Male unter völlig verschiedenen Aspekten (beide Tonarten, auf die bezogen wird, stehen im Tritonus-Abstand, dem weitesten, der überhaupt möglich ist!).

Der zugrundeliegende Sachverhalt ist jedoch viel einfacher: Beide Akkorde symbolisieren die Liebesvereinigung, I) sub specie des "ante", II) sub specie des "post". Dies drückt sich beim ersten Beispiel in der Kreuz-Notation, im zweiten Fall in der Be-Notation aus. Bei I ist der eigentliche Klangkern ein gis-moll-Akkord als Symbol des Zaubers und des unbefriedigten Sehns<sup>+</sup>, bei II ein as-moll-Akkord als Symbol des Frevels und der Todesnacht. Das im Bass ist beide Male eindunkelnde Zutat: bei I als hinabtransponierte, "umgekehrte" Sept, bei II als Umkehrung der Sexte ajoutée.

Es handelt sich also um nichts anderes als um eine Verwandlung desselben "Tristan-Akkordes" mittels "enharmonischer Verwechslung", allerdings einer Verwandlung von tiefgreifender psychologischer Bedeutung im Verlauf des Tristan-Dramas.

Man lese hierzu die interessante Auslegung des "Höhepunkt-Akkordes" im Tristanvorspiel durch E. Kurth<sup>++</sup>). Er beschreibt dort das Phänomen der wechselseitigen Durchdringung beider enharmonischen Notierungsweisen, wobei er diesem die einzig wahre und psychologisch richtige Deutung gibt, eben jene, die der soeben von den gis-moll- resp. as-moll-Dreiklängen (als dem eigentlichen Kern der Tristan-Akkorde) abgeleiteten durchaus entspricht.

+) gis-moll ist Tonika-Wechselklang von A-dur, der Tonart der "romantischen" Liebesseligkeit

++) E. Kurth "Romantische Harmonik" I Bern-Leipzig 1920, S. 60/5

Kurth weist ebenfalls darauf hin, dass dem "Tristan-Akkord" als einem für sich alleinstehenden autonomen Klang die Bedeutung eines Leitmotivs zukommt. Es wird aus diesem Grunde in der vorliegenden Arbeit in vereinfachender Weise lediglich vom "Tristan-Akkord" gesprochen mit der jeweiligen Spezifizierung: "in  $\sharp$ -Notation" resp. "in  $\flat$ -Notation".

Eine ähnliche Symbolkraft können bei Wagner auch Einzeltöne bekommen, die dank ihrer suggestiven Kraft alle gleichzeitig erklingenden Akkord-Kombinationen an Wirksamkeit übertreffen, wobei dann sogar - in Umkehrung der normalen Verhältnisse - die Dur- und Moll-Dreiklänge ihren bestimmenden Einfluss einbüßen und zur blossen "Zutat" werden: sie können wohl den Gesamtklang "einfärben", nicht aber die einschneidende Wirkung des "Plakat"-Tones aufheben. Diese "Suggestiv"-Klänge sind: das "Unheils-fis" und das "Idée-fixe - e". (Darüber Näheres im Hauptteil unter fis-moll resp. E-dur)

Bei der Zuordnung einzelner Akkorde oder ganzer Partien zu einer bestimmten Tonart haben sich gelegentlich mehrere Möglichkeiten der Katalogisierung angeboten, aber die Wahl war meist auf quintverwandte oder doch nah verwandte Tonarten begrenzt, sodass der psychologische Tatbestand durch eine andere als die gewählte Einreihung nur unwesentlich modifiziert worden wäre.<sup>†)</sup>

---

†) vgl. das über den Verwandtschaftsgrad der Tonarten in der "Zusammenfassung der Resultate" am Schluss der Arbeit Gesagte.

## Hauptteil:

### Vorbemerkungen

In einer Noten-Beilage sind sämtliche Prototypen für die Tonart C-dur zusammengestellt. Erst durch das unmittelbare Nebeneinanderstellen aller C-dur-Beispiele und ihre eingehende Betrachtung kommt ein Eindruck von dem zustande, was ich den "C-dur-Kosmos" nennen will. Nur so lässt sich die Einheit im Verschiedenen erkennen und das unverwechselbar Einmalige, das C-dur von allen anderen Tonarten trennt (und überhaupt jede Tonart von jeder anderen). Es erübrigt sich aber, dasselbe Verfahren innerhalb dieser Arbeit auch für die anderen Tonarten anzuwenden, da ja alle angeführten Musikzitate leicht erreichbar sind und die Prototypen jeweils so genau bezeichnet werden, dass die erwähnten wünschenswerten Zusammenstellungen vom Leser ohne weiteres selbst vorgenommen werden können.

In dem nun folgenden Teil "Analoge" finden sich alle C-dur-Beispiele aus den 10 Hauptwerken Richard Wagners angeführt. Durch die Zahlen wird auf diejenigen Prototypen verwiesen, durch die sich am leichtesten die jeweilige C-dur-Stelle deuten lässt. Diese Zahlen sollen nur als Hinweise angesehen werden, denn da alle C-Prototypen untereinander zusammenhängen, ist es durchaus möglich, dass dem Betrachter ein anderer Prototyp näherliegend erscheint, als der angeführte. Ich habe mich um Vollständigkeit bemüht, wenn ich einer Stelle keinen anderen Sinn als den einer Funktion geben konnte, habe ich dies ausdrücklich vermerkt.

Die einzelnen Abschnitte wurden durch die Seitenzahlen der Klavierauszüge und (in Klammern) der kleinen Taschen-Partituren gekennzeichnet.

Für die Klavierauszüge waren mir die Peters-Auszüge massgebend, die enthalten Instrumentationsangaben und darüber hinaus in den von Felix Mottl stammenden Auszügen<sup>†</sup>) noch Regle- und Tempo-Angaben aus der Bayreuther Aufführungs-Praxis, die manchen wichtigen Schluss auf den Charakter der jeweiligen Tonart zulassen.

Für die Meistersinger musste ich auf die erleichterte Bearbeitung von Kleinmichel bei Schott's Söhne zurückgreifen, da die Kogl-Bearbeitung im Peters-Verlag mir nicht erreichbar war.

Für die kleinen Partituren gelten die Seitenzahlen des Schott-Verlags (Ring, Meistersinger, Parsifal), des Fürstner-Verlags (Holländer, Tannhäuser, (Dresdener Fassung!)) sowie des Breitkopf- und Härtel-Verlags (Lohengrin, Tristan).

---

Bei Tannhäuser gelten die Seitenzahlen des Peters-Auszugs der früheren Fassung (die Dresdener Fassung befindet sich im Anhang des selben Auszugs).

Da für die Pariser Bearbeitung des Tannhäuser z.Zt. keine kleine Partitur beizubringen war, wird in Ergänzung zur kleinen Partiturausgabe der Dresdener Fassung bei Fürstner für das Pariser-Bacchanal nach Eulenburg's Taschenpartitur zitiert, für die 2.Szene (Venus-Tannhäuser) musste leider auf die Angabe der Partiturseiten aus dem angeführten Grund verzichtet werden. Im übrigen dürfte das Auffinden der einzelnen Stellen durch die zitierten Textstellen keine grösseren Schwierigkeiten bereiten.

Für C-dur und c-moll wird jeweils im Anschluss an die Prototyp-Abschnitte noch eine Zusammenstellung der Haupt-Charakteristika dieser Prototypen gegeben, um auf diese Weise die Zuordnung der einzelnen Analoga zu den zuvor zitierten Prototypen zu erleichtern und um alle näheren Erklärungen innerhalb des Analoga-Katalogs überflüssig zu machen. . .

In den später folgenden Analoga-Abschnitten wird dann nur noch durch kurze, aphoristische Hinweise auf die Zusammenhänge mit den vorausgehenden Prototypen aufmerksam gemacht.

Im übrigen wird die Methode der Analyse noch mehrmals im Verlauf der Arbeit gewechselt, da je nach Schwierigkeit der zu bearbeitenden Tonart sich eine individuelle Form der Behandlung als notwendig erweist. Der Wechsel der Betrachtungsweise wird später an der entsprechenden Stelle erläutert und motiviert.

## C-dur

"C-dur hat eine ziemlich rude und freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauf läßt, nicht ungeschickt seyn..."

Mattheson "Das Neu-Eröffnete Orchester", 1713, III. Teil 2. Kapitel "Von der musicalischen Töne Eigenschaft und Würckung in Ausdrückung der Affekten".

C-dur ist die bei Richard Wagner am meisten vorkommende Tonart.<sup>+</sup> Sie erscheint um 60% häufiger als die nächst C-dur wichtigsten Tonarten: E-dur, Es-dur, D-dur, As-dur, as-moll, a-moll, c-moll, F-dur, e-moll und G-dur, die alle annähernd gleich häufig vertreten sind. Der Charakter des C-dur ist denn auch bei Rich. Wagner ein sehr vielseitiger. C kann symbolisieren: Licht, Auferstehung, Sonnenaufgang, gedankliche Erleuchtung, die Menschwerdung Gottes, den Phallus, die nach Erfüllung verlangende Liebe.

C-dur kann Symbol der Macht sein - auch der staatlichen - und ist dann synonym mit Reich, Vaterland, Herrscher. C-dur ist Ausdruck der Kraft, auch der rein körperlichen. C-dur ist Spiegelbild Gottes in seiner Bindung an den Menschen, es symbolisiert daher auch das Gotteshaus, den Tempel. All diese zunächst unterschiedlich erscheinenden Komplexe gehören jedoch zusammen. Gott und Mensch, Licht und Gedanke, Tempel und Leib.<sup>++</sup>)

Der berühmteste Prototyp für C-dur als Ausdruck des "durch Nacht zum Licht"-Dringens ist der Durchbruch zum strahlenden C-dur im Finale von Beethovens V. Symphonie:

## Beispiel 1

Die Aufhellung von der parallelen Moll-Tonart zum Dur ist von geradezu blendender Wirkung. Bei keiner anderen Tonart bringt der Übergang von moll zu dur eine derartige Lichtwirkung hervor.

Als Gegenstück könnte man vielleicht noch das Finale von Beethovens 9. Symphonie ansehen. Aber die Wendung von d-moll zum D-dur wächst hier nicht - wie dies beim C-Komplex der Fall ist - organisch aus der Moll-Variante heraus, vielmehr vollzieht sich die Dur-Wendung wie ein Absprung ins völlig Neue, Unbekannte, Andere. "O Freunde nicht diese Töne, sondern lasset uns andere anstimmen" Die Umstellung

<sup>+</sup>) Die von Akzidentien freien Partien mit wechselnder Tonart wurden natürlich nicht zu C-dur gerechnet, vielmehr erscheinen ihre einzelnen harmonischen Bestandteile unter den entsprechenden Tonarten.

<sup>++</sup>) Vgl. Johannes-Evangelium 2. Kap. Vers 21: "Er aber redete von dem Tempel seines Leibes".

erfolgt im psychologischen Bereich, sie hat nichts physisch Spürbares an sich, wie der beinahe schmerzhaft empfundene Lichtstrahl des C-dur nach vorhergegangenem c-moll.

Das bedeutendste Beispiel bei Wagner für ein solches "Licht in der Finsternis" ist die Trompetenfanfare in Siegfrieds Trauermarsch:

#### Beispiel 2

Es ist, wie wenn Siegfried hier leiblich auferstünde.

Ein etwas lyrischer, freundlicher gestimmtes Gegenstück zu diesen Beispielen findet sich im Finale der 1. Symphonie von Joh. Brahms, wenn das Hornsolo die Nebel der vorhergehenden moll-Introduction zerteilt:

#### Beispiel 3

Auch hier ist das Beethoven-Muster unverkennbar.

Als Sonnensymbol ist C-dur schon bei Weber zu finden: in der grossen Rezia-Arie ("Oberon"):

#### Beispiel 4

Bei der tiefen Verehrung, die Wagner in seinen autobiographischen Schriften für Weber bezeugt, geht man kaum fehl, wenn man das grosse C-dur im Rheingold, sobald der erste Lichtstrahl das Gold zum Erstrahlen bringt, auf direkten Weber'schen Einfluss zurückführt.<sup>+</sup>)

#### Beispiel 5

Auch die rein gedankliche "Erleuchtung" findet ihre Verkörperung in C-dur. Wotan kommt blitzartig die Idee vom freien Helden:

#### Beispiel 10. <sup>++</sup>)

Und mit dieser Idee gekoppelt ist unmittelbar der Wille des Gottes, sich aus dem Menschengeschlecht einen leiblichen Erben zu erzeugen<sup>++</sup>) und ihn mittels des "Schwertes" zu schützen. So bekommt das Wotans-Schwert gleichzeitig den Nebensinn als Zeugungssymbol:

#### Beispiel 12

Das Schwert ist die "Brautgabe" Siegmunds an seine Schwester. Dieser auf Lust abzielende Charakter des C-dur offenbart sich am stärksten beim Wiedersehen der Liebenden im 2. Akt von "Tristan und Isolde" (das 2-malige "hohe C" Isolde!)

#### Beispiel 13

Auch beim ersten Aktschluss zeigt C-dur schon seinen völlig hemmungslosen, überbordenden Charakter. Hier gibt es kein Halten, das C-dur fliesst über.

#### Beispiel 14

<sup>+</sup>) Weber wiederum fusst wohl auf Haydns Schöpfung: "Und es ward Licht"  
<sup>++</sup>) Da die Notenbeispiele des Anhangs früher als ihre Beschreibung angefertigt sind, wird hier um des besseren Zusammenhangs willen die normale Zahlen-Reihenfolge gelegentlich unterbrochen.

<sup>+++</sup>) Das Herabsteigen des Gottes zum Menschen ist ein altes antikes Sagenmotiv. An das christliche Glaubensgeheimnis der Menschwerdung Gottes in Christi Leib rührt Beethoven in seiner Missa solemnis:

#### Beispiel 11

Die "Inkarnation" vollzieht sich genau mit dem Erreichen des C-Bereichs.

As-dur will nicht träumen, nicht spielen, es will sich "verwirklichen"

Dieses unmissverständliche gerade aufs Ziel Losgehende der Tonart \*) findet sich auch im Finale des Siegfried:

#### Beispiel 12

As-dur ist hier Ausdruck des Besitzergreifens, der Bemächtigung. So wird es gleichzeitig gern zum Symbol der Macht. Kaiser, Reich, Deutschland spiegeln sich in der strahlenden Lebensfülle dieser Tonart, so ist es auch die Grundtonart der Meistersinger, des deutschen Meisters der Wagner-Werke (Vorspiel!).

Aus den vielen Beispielen, die sich im Tannhäuser, Lohengrin und den Meistersingern finden, seien 2 ausgewählt: aus der Ansprache des Landgrafen im Tannhäuser die Stelle von des "Reiches Majestät"

#### Beispiel 17

und aus der Schlussansprache des Sachs die bekannte Mahnung "Ehrt eure deutschen Meister"

#### Beispiel 18

Als typisches Beispiel aus der Wagner-Nachfolge sei hier das Thema des Kaisers Ferdinand aus Pfitzners Palestrina angeführt:

#### Beispiel 19

Wagner, der lange im Ausland in der Emigration zu leben gezwungen war, entwickelte dort unter Fremden sein patriotisches Gefühl, das sich immer und ausschliesslich im männlichen, vitalen As-dur. Vaterland und staatliche Macht werden hier gleichgesetzt der irdischen Zeugungskraft und Machtvollkommenheit. Die kraftvolle Art des C-dur kann auch ins Niedere und Rohe ausarten. So klingt die stampfende Robustheit der Seeleute im Holländer wenig erfreulich

#### Beispiel 20

und auch das urwüchsige Gelächter der Mannen in der Götterdämmerung wirkt reichlich ungeschlachtet:

#### Beispiel 21

Vgl. die "rude Eigenschaft" des C-dur, von der Mattheson spricht!) As-dur kann also durchaus auch als unangenehm und störend empfunden werden.

Das strahlende Licht dieser Tonart wird im 2. Akt des Tristan ab specie des As-dur, in das sich die nacht- und todesstüchtigen Liebenden flüchten, als grell und feindlich zurückgewiesen \*\*)

#### Beispiel 22

Die weiteren Liebes-Tonarten bei Wagner: E-dur und As-dur, haben einen völlig anderen Charakter (vgl. unter den betr. Tonarten). Auch die Hochzeitstonart B-dur (Lohengrin und Götterdämmerung) unterscheidet sich von C-dur dadurch, dass ihr die Durchsetzungskraft fehlt (keine der genannten B-dur-Hochzeiten wird wirklich vollzogen).

\*) Die Geschichte der Liebe von Tristan und Isolde führt vom realen As-dur über das meditierende E-dur zum lustbetonten H-dur, die Erlösung findet sie erst in E-dur, dem "Urbild der Liebe". Vgl. hierzu A. Lohmeyer "Das Geheimnis der Form" bei Richard Wagner (Berlin, 1926) II. Band 173 ff. E-dur wird hier als eigentliche Tonika des Tristan angesehen.

Sehr auffallend ist auch die ernüchternde, fast alltägliche Wirkung des C-dur nach dem Abendmahl (As-dur!) im Parsifal:

#### Beispiel 23

Hier zeigt es sich, dass dem C-dur durch ein piano viel von seiner sowohl geistigen, wie vitalen Kraft genommen werden kann. (Auf die grosse Parallel-Stelle vor Beginn des Abendmahles komme ich noch zu sprechen (Beispiel 29)).

Unbefangenheit und Arglosigkeit zeigen die folgenden Takte aus dem Siegfried: Beispiel 24

Der Held steht noch "Jenseits von Gut und Böse".

C-dur ist hier als die "Mitte" <sup>\*)</sup> des Tonartenkosmos aufgefasst als das Anfangstadium noch vor aller Entwicklung, als das In-sich-Ruhen schlechthin. Noch sind alle Möglichkeiten offen: auf der eine Seite der Aufstieg im Bereich der Dominanten (Kreuztonarten) und damit zur Extrovertierung der Lebensimpulse, andererseits der Abstieg ins Reich der Subdominanten (B-Tonarten) mit ihren Introvertierungstendenzen.

Ein besonders schönes und bezeichnendes Beispiel für C-dur findet sich bei Richard Strauss im letzten Bild der "Frau ohne Schatten" Beispiel 25

In C-dur bricht hier elementar der Jubel Baraks aus über die lang-ersehnte Verwirklichung seiner Ehe: die Färbers-Frau wirft Schatten sie hat empfangen! Die "Stimmen der Ungeborenen" erklingen im Orchester (die Takte 10-13 des Beispiels), sie sind erlöst: "dass unser Lebenstag herrlich nun taget" (Klavier-Auszug Fürstner S.387). Strauss rühmte sich nicht ohne Grund, dass niemand unter seinen Zeitgenossen noch ein solches C-dur schreiben könne, denn dazu gehört die geistige und körperliche Kraft, würdig eines Gottes (vgl. Mozarts Jupiter-Symphonie).

Und damit kommen wir zum letzten grossen C-Komplex: die C-dur-Tonart als Symbol für die Verbundenheit Gottes mit dem Menschengeschlecht. So wird die Tonart zum Synonym für Tempel (Gotteshaus).

Der Johannis-Choral, der in der Katharinenkirche zu Nürnberg erklingt, besingt die Taufe Jesu

#### Beispiel 26 <sup>++)</sup>

<sup>\*)</sup> Vgl. die in der Einleitung erwähnte Äusserung Beethovens Schind gegenüber.

<sup>++)</sup> Es ist sehr typisch, dass das Johannis-Sprüchlein Davids im 3. der Meistersinger in D-dur steht und nicht - trotz verwandten thematischen Materials - im feierlichen C-dur: das biblische Geschehen, gesehen durch ein jugendliches Temperament!

Der Geist Gottes ist zu den Menschen herabgestiegen (vgl. Beisp. 11)

Auch Lohengrin ist vom "Gral" "daher gesandt" und "schreitet mit Elsa zum Münster"

#### Beispiel 27

Das Beispiel aus dem 1. Akt des Parsifal ist in mehrfacher Hinsicht interessant: das C-dur spiegelt hier sowohl die Reinheit des Toren (s. Text!) vor seinem Eintritt in die eigentliche "Existenz" (vgl. Beisp. 24), ist aber vor allem das tönende Symbol für den Geis-tempel, auf den sich die Taube als Sendbote Gottes hinabsenkt.

#### Beispiel 29

Als weiteres Beispiel für die Wechselwirkung Gott-Mensch will ich noch auf die choral-artige Behandlung des Wanderer-Themas hinweisen:

#### Beispiel 30

Wotan, der Gott, durchwandert als "Mensch" die Welt. In entsprechender Weise hat Wagner in der Urschrift seiner Holländer-Partitur auch den choralartigen Refrain der Senta-Ballade in C-dur gesetzt, die Treue des Weibes hat hier erlösende und damit göttliche Eigenschaften:

#### Beispiel 28

(vgl. das über die Transposition der Senta-Ballade unter a-moll resp. g-moll Gesagte).

Es ergibt sich also, dass sich im C-dur vitale, rein körperliche Eigenschaften mit höchster Geistigkeit, ja Göttlichem zu einer Einheit verbinden.

Neben der vorher zitierten Stelle aus dem Johannes-Evangelium führe ich hier den Beginn desselben Evangeliums an, das ich als Gleichnis für die C-dur-Tonart ansehe:

"Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. - Dasselbe war im Anfang bei Gott. - Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist. - In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. - Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht begriffen."

Die Synonyma für C-dur lauten hier: ἀρχή, λόγος, Θεός, ἐγένετο, ὥς, φῶς, φαίνει, ναός, σῶμα.

## C-dur

Prototypen

- 1) Sieg
- 2) Auferstehung
- 3) Licht
- 4) Sonnenaufgang
- 5) Sonnenstrahl
- 6) Licht, Himmel, Erde
- 7) Bogen, Brücke
- 8) Minnetraum
- 9) Tag
- 10) Gedanke (Schwert, Zeugung)
- 11) Inkarnation
- 12) Schwert (Mann, Kampf, Phallus)
- 13) Lust
- 14) }
- 15) Hochzeit
- 16) Liebeswerbung
- 17) }
- 18) } Kaiser, deutsches Reich, Patriotismus
- 19) }
- 20) platt, gewöhnlich
- 21) roh, übermütig
- 22) grell, feindlich
- 23) Ernüchterung, Realismus, Wirklichkeit
- 24) Unbefangen, naiv, rein, töricht
- 25) Empfängnis
- 26) }
- 27) } Kirche, Tempel, Hospiz
- 29) }
- 28) }
- 30) } Das Göttliche in Menschengestalt

## C-dur

Analoga

## Holländer:

- H<sub>1</sub> 45 (156/7) "Ewge Vernichtung nimm mich auf"  
Das Licht leuchtet in der Finsternis = 1,2,3,6
- H<sub>1</sub> 47 (159/60) "He holla, Steuermann"  
Das Kleinbürgerliche des C-dur nach dem  
heldischen c-moll = 23
- H<sub>2</sub> 89 (287) Senta summt Ballade in Hochzeits-Tonart  
(Siegfried-Brünnhilde)(Eva-Walter) = 28
- H<sub>2</sub> 100 (317/8) "Doch kann dem bleichen Manne Erlösung noch  
werden" = 28
- H<sub>2</sub> 127 (394/5) "ich muss ihn sehn" = 28 , 15
- H<sub>2</sub> 156 (473/4) "Verzeiht, mein Volk hält draussen"  
nüchternes Tatsachen-C-dur = 23, 24
- H<sub>3</sub> 166 (493-513) Matrosenchor derb, platt = 20
- H<sub>3</sub> 169 (519) "He, Seeleut"  
Versuch, die Holländer-Mannschaft aus dämoni-  
scher Späre (h-moll) ins Bürgerliche herüber-  
zuziehen = 20, 21
- H<sub>3</sub> 170 (523/4) "Ei, Seeleute liegt ihr"  
dieselben naiven Versuche (s.o.) der Auf-  
heiterung = 20, 21
- Vgl.
- H<sub>3</sub> 170 (526-30) "He, Seeleute, wollt ihr nicht frischen Wein?"
- H<sub>3</sub> 173 (536 ff) vgl. "vom fliegenden Holländer wisst ihr ja"
- H<sub>3</sub> 188 (588/9) "Ewigkeit" grelle schneidende Wirkung im Munde  
von Verfluchten = 22 vgl. "Johoe" H<sub>3</sub> 195 (603)
- H<sub>3</sub> 189 (592/3) "Steuermann"  
Letzter Versuch, C-dur gegen  
h-moll durchzusetzen = 20, 21

-----  
Tannhäuser:

- Ta<sub>1</sub> 25-26 Bacchantinnenzug  
C-dur hier unbefriedigend: wirkt wie Zitat  
aus Meistersinger-Festwiese M<sub>3</sub> 403
- Ta<sub>1</sub> 39 "Naht euch dem Strande " (2.Mal)  
Pariser Fassung: Weisses Licht, Mondlicht,  
Schwan = 6, 7, 8  
der Gott im Tier = 10, 11, 30

ausserdem Ernüchterung nach Höhepunkt  
vgl. Parsifal I. Aktschluss = 23  
gilt auch für entsprechende Stelle der  
Dresdener Fassung: 7 (114/5)

- Ta<sub>1</sub> 41 Clarinetten vor "Geliebter sag" Ernüchterung  
vgl. Brünnhilde-Terzen im Zwischenspiel vor letztem  
Bild des I. Aufzugs der Götterdämmerung G<sub>1</sub> 102 (373)  
= 23
- Ta<sub>1</sub> 58 "Aus holder Ferne" Fremdkörper aus Tristan-Schaffte  
epoche, s.o. Ta<sub>1</sub> 25/26 \*)
- Ta<sub>1</sub> 81 (184) "er wird erlöst" sc.: "wer im Glauben treu" - 29  
vgl. 84 (189) Parallele im Orchester
- Ta<sub>2</sub> 133 (325/6) "Dich treff ich hier" Alltags-C-dur, ernüchternd =
- Ta<sub>2</sub> 148 (375) "für des deutschen Reiches Majestät" = 17  
vgl. Meistersinger und Lohengrin (18, 19)
- Ta<sub>2</sub> 149 (380) "Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen"  
Landgraf wünscht Werbung und Hochzeit = 15, 16
- Ta<sub>2</sub> 191 (510/11) "O Du, hoch über diesen Erdengründen" = 27, 29
- Ta<sub>3</sub> 260 (669) "Als im Hospiz der Müde sich erquickte"  
(Tonart nur berührt) = 27, 29, 28

-----  
Lohengrin:

- L<sub>1</sub> 8 ff (16/18) Bühnentrompeten beim Aufgehen des Vorhangs,  
Licht, König, Reich = 6, 17 - 19 ++)
- L<sub>1</sub> 11 (29/32) "Was deutsches Land heisst"  
vgl. L<sub>1</sub> 11 "Wohlauf für deutschen Reiches Ehr" = 17-19
- L<sub>1</sub> 65 (189/92) Rückkehr auf den Boden der Wirklichkeit nach  
Gebet!! = 29
- L<sub>2</sub> 113 (328/32) "Geschmückt mit prächtigen Gewanden"  
Elsas Wünsche: Meistersinger-Festlichkeit  
und: "vor Gott sein Ehgemahl zu sein" (vgl. Brünnhil-  
Eva) - naïv, arglos! - 29, 27, auch 16, 15, 24

+) Die ursprüngliche Konzeption der 1. Szene (Dresdener Fassung)  
ist hinsichtlich der Tonartenwahl wesentlich überzeugender, vor  
allem die Transposition der Fis-dur-Stelle vgl. 18/20 (146/54) nach  
dem hausbackenen F-dur der Pariser Neufassung hat wesentliches der  
ursprünglichen Konzeption zerstört. (Auch Glucks Orpheus hat vieles  
von seinem ursprünglichen (genialen!) Tonartenplan bei der Überar-  
beitung für Paris eingebüsst).

++) Eine in Triebtschen aufbewahrte Skizze steht noch im lyrischen  
B-dur. Wagner sparte sich dann diese Tonart auf für das Finale des  
1. Aufzugs, so gewann er die einstündige Kienespannung vom A-dur  
des Vorspiels bis zum B-dur des Aktschlusses!

- L<sub>2</sub> 120-21 (354/56) Grosse Aufhellung durch Wendung von  
D zu C - vergl. 171-172 (375/6) = 6
- L<sub>2</sub> 135 (394-96) "doch morgen sollt ihr kampferüstet nahn"  
C = Schwert = 17-19, 12  
kurz vorher: Grals-Motiv in C! = Incarnation = 11
- L<sub>2</sub> 154 (457) "sein tapfres Schwert" = 12  
(sogar Ortrud benutzt die Schwert-Tonart)  
(sie glaubt wohl, was sie sagt!)
- L<sub>2</sub> 161 (476) "Heil, heil dem König" Zerreißen des  
Frauengesänks durch Lohengrin und König  
= 17-19, 12
- L<sub>2</sub> 163/4 (484) "Komm lass in Freude dort diese Tränen  
fliessen" = 27, 15  
(C-dur ist Hochzeits-Tonart im Lohengrin  
neben dem lyrischen B-dur)
- L<sub>2</sub> 172 (521) "Sie sahen meine gute Tat"  
sc. "durchs Schwert" = 12
- L<sub>2</sub> 175 (539/42) "O Himmel, schirm ihr Herz = 29, 12  
vgl. Agathe im Finale des Freischütz
- L<sub>2</sub> 179 (539/42) "Himmel schirm sie vor den Gefahren" = 29, 12
- L<sub>2</sub> 187 (560 ff) "Soll meine Liebe stehn" (Orgel-Einsatz) = 27
- L<sub>2</sub> 188/9 (566 ff) "Heil euch, heil Elsa von Brabant" = 27, 29, 17-19
- L<sub>3</sub> 192 (589) Vorspiel <sup>6</sup>/<sub>4</sub> von C besonders hell nach  
dunklem As-dur = 5
- L<sub>3</sub> 205 (631) "In selgem Traume warst du mir genäht" = 8, 16  
vgl. W<sub>1</sub> 72: "Ein Minnetraum gemahnt auch mich"
- L<sub>3</sub> 207-209 (638 ff) "Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte" = 8
- L<sub>3</sub> 222 (696) Bühnentrompeten und Posaunen vor Verwandlung:  
zurück zur Realität = 23  
Gleichzeitig Aufhebung der Gemeinschaft  
zwischen Gral- und Menschenwelt
- L<sub>3</sub> 226-28 (710-18) "Heil König Heinrich" = 17-19
- 
- Rheingold:
- R<sub>1</sub> 38 (110-11) Rheingold-Fanfare = 5, 4  
C als Licht-Strahl

- R<sub>1</sub> 55 (153/4) Wiederaufnahme des Fanfaren-Komplexes  
Scenenbemerkung: "Sie schwimmen lachend im Glanze auf und ab" = 5, 4 <sup>+</sup>)
- R<sub>1</sub> 72 (205/6) "Ich nir von ausen gewinne die Welt"  
Wotan will das Liebesspiel = 10, 12, 14, 30
- R<sub>2</sub> 104 (285/7) "Das Gold dem Wasser wiedergäbest"  
(erfrischend und erhellend nach h- und cis-mol  
= Wiederkehr des Lichtes = 5
- R<sub>4</sub> 183-85 (501/14) Zwischenspiel zum letzten Bild  
Rückkehr zur Erde = Licht = 5, 6  
Immer mehr sich behauptendes C gleichzeitig  
Rückkehr Alberichs auf den Boden der Tatsachen = Ernüchterung = 23
- R<sub>4</sub> 186 (515) "Luge Liebster, dort liegt die Welt"  
dto. = 5, 6, 23
- R<sub>4</sub> 187 (517) "Gefangen bist du"  
dto. = 5, 6, 23
- R<sub>4</sub> 206/7 (579-84) "Fasolt und Fafner nahen von fern"  
Scenenbemerkung: "Es wird immer heller" = 5, 6
- R<sub>4</sub> 209 (588/9) "Die leidlos ewiger Jugend jubelnde Lust  
uns verleiht" - Text bezeichnend  
= 13, 14, 15, auch 5, 6
- R<sub>4</sub> 246 (715/6) Schwert-Gedanke Wotans = 10, 12

-----  
Walküre:

- W<sub>1</sub> 44 (98) Schwert-Motiv in W erstmals hier in C-dur  
= 10, 12
- W<sub>1</sub> 56 (142) "Auf lach ich in heiliger Lust"  
C-dur als erfüllte Liebe = 13, 14, 15
- W<sub>1</sub> 62 (163) "nun lacht sie selig dem Licht"  
dto. = 6, 13, 14, 15
- W<sub>1</sub> 71/72 (194) "Denn wonnig weidet mein Blick" = 8
- W<sub>1</sub> 72 (198) "Ein Minnetraum gemahnt"  
dto. = 8
- W<sub>1</sub> 73 (217-19) Schwert als Phallus-Symbol  
Scenenbemerkung: "zeigt es der von Staunen und  
Entzücken erfassten Sieglinde" = 12

-----  
<sup>+</sup>) Das Rheingold (Licht, Sonne) wird zum Ring umgegossen =  
Symbol der unbegrenzten Macht - vgl. die Typen 17, 18, 19

- W<sub>2</sub> 154 (219-20) "Siegmond ist dir Gesell"  
(befriedigte Liebe) = 15
- W<sub>3</sub> 309 (332/3) "In festen Schlaf verschliess ich Dich"  
(Menschwerdung der Götterjungfrau) = 11, 15, 30

-----  
Siegfried:

- S<sub>1</sub> 8 (11) Melancholische Eintrübung des C-dur mit Neigung  
zur Moll-Subdominante (f-moll) = 12  
vgl. S<sub>1</sub> 10-11 "Es gibt ein Schwert, das er  
nicht zerschwänge" = 12  
vgl. S<sub>1</sub> 12 "Siegfrieds kindische Kraft" = 12
- S<sub>1</sub> 15 (33/4) "Hahahaha" - Hohes C mit fis im Bass  
(Unheils-fis)(Mime fühlt sich bedroht)  
Übermut, (Lust) = 21, (13)
- S<sub>1</sub> 17/18 (38/9) "Nach bessrem Gesellen sucht ich"  
(Unbefangenheit Siegfrieds)  
Tendenz → G → D (C ist S → G (T) = 24
- S<sub>1</sub> 32 (81) 1. Mal Motiv der Liebessehnsucht  
stark modulierend nur 1. Akkord eindeutig C-dur  
(Tendenz d-moll C ist + SS → d (T))  
Unterbewusste Lusttendenz = 15, 24
- S<sub>1</sub> 40 (101/2) "Siehst du nun fällt auch selbst mir ein"  
wieder sehr modulierend - vgl. S<sub>1</sub> 32  
(Frage nach Erzeugern) = 12, 10
- S<sub>1</sub> 50 (131) "Das gab mir deine Mutter"  
melancholisch eingefärbt mit f-moll = 12  
vgl. S<sub>1</sub> 8 etc.
- S<sub>1</sub> 57-61 (154-56) "Heil dir, weiser Schmied"  
Wotan auf der Erde - C als Choral-Tonart  
vgl. M<sub>1</sub> 11-15 "Da zu dir der Heiland kam"  
viel Modulation, resp. Kadenzierung  
= 30 (26)
- S<sub>1</sub> 58 (159/60) "Gastlich ruht ich bei Guten"  
etc. = 30
- S<sub>1</sub> 73 (206) "Zur Höhle lugt er herein"  
(Wotan kommt auf die Erde herab) = 30, 10
- S<sub>1</sub> 75 (211) Mime: "Siegmond und Sieglind!"  
= Parodie auf 10

- S<sub>1</sub> 82-83 (229/31) Rückwendung zu Wotans Erden-Tonart = 30, 10  
 S<sub>1</sub> 92 (234) "(Nur wer das Fürchten) nie erfuhr, schmiedet Nothung neu" (mit f-moll) = 10, 12  
 vgl. S<sub>1</sub> 50  
 S<sub>1</sub> 100/1 (280) "Sonderlich seltsam muss das sein" = 24, 15  
 (mit terzverwandtem As gemischt)  
 vgl. S<sub>1</sub> 104 (288/9) = 24  
 S<sub>1</sub> 122 (359/60) Schwertmotiv charakteristisch mit  
 as (Tod) und fis (Unheil) eingedunkelt  
 (gest. Trp.!) = 12  
 S<sub>1</sub> 128 (379) "Seine Schwerter alle" = 12  
 S<sub>1</sub> 129 (382 ff) "Ha hei!" = 21, 20  
 (B.: "mit eiserner Rhythmik")  
 S<sub>2</sub> 165 (67) "Kühn ist des Knaben Kraft"  
 (Schwert-Motiv) = 12  
 S<sub>2</sub> 185-86 (119-122) "Ach möchte ich Sohn meine Mutter (sehn)"  
 Lusttendenz, Mutterkomplex = 15 (13-14)  
 s.weiter unten: Violin-Solo  
 (rreia-Motiv) = 15, 8  
 vgl. S<sub>2</sub> 189 nach: "Von der lieben Mutter" = 8  
 S<sub>2</sub> 192 (139) "Heida, so höre nun auf mein Horn"  
 sehr unbefangen = 24  
 S<sub>2</sub> 204 (175) "Siegfried bin ich genannt" = C = 12, 24  
 (vgl. "bin Lohengrin genannt" = A) L<sub>3</sub> 244  
 S<sub>2</sub> 204 (176) "So leite mich denn, mein lebendes  
 Schwert" = 12  
 S<sub>2</sub> 217 (210-13) "Was ihr mir nützt, weiss ich nicht"  
 Ahnungslosigkeit, Unbefangenheit = 24  
 S<sub>2</sub> 236 (266/7) "(Linde Kühlung erkies ich unter der) Linde"  
 C = Entspannung, Minnetraum = 8  
 S<sub>2</sub> 246 (297) "So wird mir der Weg gewiesen" = 15  
 S<sub>3</sub> 260 (66-67) "(Der Helden Wal hiess für) sich er sie kürer  
 Schwert-Tonart = der freie Held = 10  
 S<sub>3</sub> 270 (101-2) "Liebesfroh, ledig des Neides"  
 unbeschwert = 15, 24  
 S<sub>3</sub> 271 (104) "die Du mir gebarst"  
 Incarnation = 11, 10  
 S<sub>3</sub> 274/5 (118-21) "(Am besten) find ich mir selbst nun  
 den Berg" = 12, 15, 24  
 vgl. S<sub>3</sub> 270

- S<sub>3</sub> 282 (146/7) Vor"Wie siehst du denn aus, was hast du gar für -nen grossen Hut" übermütig, frech = C-dur = 21, 24
- S<sub>3</sub> 284 (151/2) "mit dem Auge, das als andres mir fehlt" Wotan ist Grossvater Siegfrieds C als Blutsverwandtschaft - vgl.S<sub>2</sub> 185 u.189 = 10, 11, dann = 21 (ha,ha,ha,ha)
- S<sub>3</sub> 291 (172) "Fürchtest das Feuer du nicht" = 15 (13,14)
- S<sub>3</sub> 292 (176/7) "In Stücken spalt ihn mein Schwert" in Unheil-fis mündend = 12
- S<sub>3</sub> 293 (180) "Ha wonnige Gluth, leuchtender Glanz" unbekümmert = 24, 5, 15
- S<sub>3</sub> 298 (206/8) Im Zwischenspiel: C ~~ten~~ verwandt mit E Aufhellung des Gewölkes = 5, 6, 24 vgl. Freias Rückkehr R<sub>4</sub> 206/7
- S<sub>3</sub> 311 (248 ff) Brünnhildes Erwachen: Licht, Erde = 6, 5 (vgl.II.Fidelio-Finale nach Kerkerscene)-volles Tageslicht
- S<sub>3</sub> 314/15 (268/70) "Heil dir prangende Erde" = 6, 5
- S<sub>3</sub> 316/17 (275/84) "Erwachen durft ich nur dir" = 15, 13, 14 bis nach "Du Wecker des Lebens, siegendes Licht"
- S<sub>3</sub> 320 (290) "Wissend bin ich nur, weil ich dich liebe" und "dich liebt ich immer" = 15
- S<sub>3</sub> 321/22 (296/7) "Der Gedanke ... war nur Liebe zu Dir" Wiederaufnahme der C-Tonika = 15
- S<sub>3</sub> 331 (326/7) "Sangst du mir nicht, dein Wissen sei" Vorwegnahme des späteren Triumphes = 15, 8
- S<sub>3</sub> 336 (342) Nach: "Nur der Welle schwankend Gewog" und vor " So berühre mich nicht" schwankend zwischen c und C = 15, 13, 14
- S<sub>3</sub> 337 (346) "O Siegfried, leuchtender (!) Spross" = 13, 5 - vgl. Tr<sub>2</sub> 137, 139 (Isoldes C''')
- S<sub>3</sub> 343 (369) "Dann bist du mir" Immer mehr Durchbruch zum Sieg = 15, 14
- S<sub>3</sub> 352 (388 ff) Brünnhilde ist besiegt "Lachend muss ich dich lieben!" Endgültig C-dur bis Ende der Oper = 15

## Götterdämmerung:

- G<sub>1</sub> 16 (41) "Nicht heil eracht ich das heilig (Alte)"  
(für die Nornen ist das Tageslicht störend)  
merkwürdig nüchtern nach b-Tonarten  
= 23, 22
- G<sub>1</sub> 29 (86 ff) "Brünnhilde zu gedenken"  
und "Willst Du mir Minne schenken" = 15, 12  
Neigung zu synkopierten Rhythmen, Lockerung,  
Entspannung = 23  
(vgl. Meistersinger-Realismus)
- G<sub>1</sub> 34 (109-111) "Als Weihegruss meiner Treu" = 15
- G<sub>1</sub> 35 (115-117) "Doch wohin du ihn führst" = 15, (23), (24)  
vgl. G<sub>1</sub> 29
- G<sub>1</sub> 52 (203) "Halbbruderzweist bezwang sich nie besser"  
bewusst harmlose Darstellung = 24
- G<sub>1</sub> 68 (252=4) "Siegfried ist es, sicher kein andrer" = 12
- G<sub>1</sub> 90 (325/6) "Was in Tropfen heut hold wir tranken"  
betont unbeschwert = 24, (21)
- G<sub>1</sub> 102 (373/75) Ende des Zwischenspiels (Glar.-Terzen)  
Wirkung: nüchtern, ernüchtert = 23  
(Ausweichungen nach h, a, e)
- G<sub>1</sub> 117 (426/27) "Ringsum der Seligen Saal" =  
machtentkleidete Götter = 29
- G<sub>1</sub> 124 (455/56) "Siegfrieds Liebespfand" = 15 (Finale S<sub>3</sub>!)
- G<sub>1</sub> 143 (527) (3. Takt des Kl. A.)  
Brünnhilde entzieht sich den Angriffen Siegfrieds  
= 12, 15
- G<sub>1</sub> 143 (531) Liebesblick leer und bewusstlos nach Brünnhildes  
Niederlage = 23
- G<sub>1</sub> 145 (535) Siegfried zieht sein Schwert: "Nun, Nothung,  
zeuge du"  
C wirkt als Fremdkörper vor fis und beherrschender  
h-moll = 12  
vgl. weiter unten auf 145: "trenne mich (von seiner  
Braut)" Neapol. zu h-moll = 12  
♩ → h (T)
- G<sub>2</sub> 164 (55/57) "zu aller Frauen Ehre"  
"Frei und hold sei nun mir Frohem" = 13, 14, 15
- G<sub>2</sub> 161 (68) "Zwischen Ost und West der Nord"  
vgl. vorher G<sub>1</sub> 145 = 12

- G<sub>2</sub> 168 (70) "(Durch des Feuers verlöschende) Lohe"  
Schöner  $\frac{6}{4}$ -Akkord (das Feuer E ist verlöschen = C)  
= 23 (vgl. S<sub>3</sub> 298, R<sub>4</sub> 183-185)
- G<sub>2</sub> 170 (76-78) "Lasset uns sie hold empfangen" = 24, 21, 15
- G<sub>2</sub> 172-175 (84ff) Hagenruf "Hoiho"  
Finster durch Unheils-fis und as  
C-Charakter dominiert über e- und a-moll-Tendenzen  
= 21, 20
- G<sub>2</sub> 180 (114) "Rüestet euch wohl und rastet nicht"  
Wiederaufnahme des Hagenrufes = 21  
vgl. 172-175 schwankend zwischen C-a-e = 21  
vgl. 183 (120) "Der Wurmtöter wehrte der Not" = 21
- G<sub>2</sub> 189 (140 ff) "Gross Glück und Heil" - Gelächter = 21
- G<sub>2</sub> 217 (243-44) "doch kenn ich auch die Scheide"  
Das Schwert nicht als Trennendes, sondern als  
Zeuge (resp. Symbol) der Liebesvereinigung  
= 12, 15
- G<sub>2</sub> 221 (256) 6 Takte vor "helle Wehr" (vgl. G<sub>1</sub> 90)  
hier sofort nach E ausweichend (s. unter E-dur)  
= 12, 24
- G<sub>2</sub> 222 (257) "Hilf meinem ewigen Eide" vgl. 224 in  
Brünnhildes Antwort nach c-moll gewendet = 12, 24
- G<sub>2</sub> 222 (258) "bei des Speeres Spitze"  
Speer = Schwert = 12, 24
- G<sub>2</sub> 229 ff (288-97) "Froh zur Hochzeit" - für Siegfried ist  
Gutrune = Brünnhilde (vgl. Siegfried, Ende des  
III. Aktes) = 15  
"Meinem grohen Mute tu es der Glückliche nach"  
= 15, (13, 14)
- G<sub>2</sub> 239 (326) "nie reicht er fliehend ihm den Rücken"  
C = frontal, geradeaus = 12
- G<sub>2</sub> 249 (358) "Gutrune heisst der (Zauber, der den Gatten mir  
entrückt)"  
C als Gatten-Tonart = 15
- G<sub>2</sub> 251 (366/7) "Sühn er die Schmach, die er mir schuf"  
Brünnhilde als Gattin betrogen = 15
- G<sub>2</sub> 254-55 (376 ff) Hochzeitszug am Schluss des 2. Aktes  
Gutrune = Gattin (mit Bigamie-fis!) = 15

- G<sub>3</sub> 272 (54/5) Vor: "Ein goldner Ring glänzt dir am Finger  
(Rheingoldfanfare) = 5
- G<sub>3</sub> 279 (73) "Ich schenk euch den Ring"  
Lust = 15  
(Beinahe wäre alles bereinigt: → C, aber  
übermäss.3-Klang → fis-moll
- G<sub>3</sub> 283 (85) "So heissen wir's dir" mit Unheil-fis  
dann über e-moll ("tauschtest den Ring du  
uns nicht") reines ungetrübtes C-dur = 24
- G<sub>3</sub> 308 (165/6) "Verstünd er sie so gut, wie du der Vögel Sang"  
C = Harmlosigkeit Siegfrieds = 24, 15 (!)
- G<sub>3</sub> 311 (172) "Neu zu schmieden zum Schwert"  
führt aus Mime-Sphäre (g) in die Siegfrieds(C)  
= 12
- G<sub>3</sub> 323 (206/7) "Wie mich brünstig da umschlang der schönen  
Brünnhilde Arm" = Hochzeit = 15, 13, 14
- G<sub>3</sub> 325 (217 ff) "Brünnhilde heilige Braut" - vgl.Parallell-  
Stelle S<sub>3</sub> 311 = 6
- G<sub>3</sub> 330 (241-44) Trauermarsch Durchbruch des Schwertmotivs  
Per aspera ad astra! Vgl.5.Symphonie Beethoven  
= 2, 1, 12
- G<sub>3</sub> 334-35 (265-67) Hagen-Auftritt - vgl.G<sub>2</sub> 172-75  
typisch: fis im Bass = 21
- G<sub>3</sub> 349 (329-330) "Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht"  
= 4, 5, 24

-----

## Tristan:

- Tr<sub>1</sub> 7 (12) Vorspiel wichtige Ausweichung nach C  
Drang nach Realisierung der Liebe  
= 13,14,15
- Tr<sub>1</sub> 18 (49/50) "Dem Wunder aller Reiche, dem hochgepriesnen  
Mann" - Kraft, Licht, Reinheit  
(Tendenz → F) = 12, 24
- Tr<sub>1</sub> 21 (57/8) "Von meiner Herrin, ihr gehorsam, was zu  
hören " - sich ahnungslos stellend = 24
- Tr<sub>1</sub> 23 (62/3) "Getreulich dien ich ihr, der Frauen höch-  
ster Zier" - gespielte Offenherzigkeit  
= 24, (16!) (vgl.Tr<sub>1</sub> 29 - Troubadour - Minne)
- Tr<sub>1</sub> 36 (97) "(Sein Lob hörtest du) eben "Heil unser Held  
Tristan" - grelles Tageslicht = 22, 12

- Tr<sub>1</sub> 36/37 (100) "Nun hör, wie ein Held Eide hält"  
dto. (ironisierte Reinheit) = 12, 24
- Tr<sub>1</sub> 41 (115/6) "Wie siegprangend laut und hell wies er  
auf mich "  
C = grelles Tageslicht = 22, 12
- Tr<sub>1</sub> 52 (143-44) "Er birgt, was Heil dir frommt"  
Verharmlosung des Problems durch Brangäne  
= 13, 14, auch 24
- Tr<sub>1</sub> 55-57 (153-60) "Auf auf ihr Frauen, frisch und froh"  
auch Kurwenal will die Situation "über-  
spielen", vgl. oben Brangäne Tr<sub>1</sub> 52  
= 24, 21  
(D und A sind nur Funktionen von C-Tonika  
DD, + Tp → T (C)
- Tr<sub>1</sub> 67 (196) "Sitte lehrt, wo ich geweiht"  
s.o. Tr<sub>1</sub> 52, 55 (Tristans gespielte Unschuld)  
= 24
- Tr<sub>1</sub> 74 (220) "Wollt ich Magd mich des erkühnen"  
Nur als Neap. → zur Tonika -h-moll zu  
verstehen = Funktion  
vgl. "rächend schlug der Mann" (222)
- Tr<sub>1</sub> 76 (226) "(Und führ es sicher und) fest" = Schwert  
= 12  
C = ~~Neap.~~ → T = h  
neap.
- Tr<sub>1</sub> 82-84(242 ff) Vor:"geleitest du mich, dünkt dich's nicht  
lieb"  
Äusserer "Schein" = 22, 24
- Tr<sub>1</sub> 92 (273) "Was träumte mir von Isoldes Schmach"  
Tp → a = Liebesnot - Lusttendenz  
= 13, 14
- Tr<sub>1</sub> 94-102 (280 ff) "Jach in der Brust, jauchzende Lust"  
Immer mehr Überwiegen der Lust = C  
vgl. Siegfried, Meistersinger! Langes C-dur  
bis Aktschluss = 13, 14, 15
- Tr<sub>2</sub> 138(420-28) "O Wonne der Seele, o süsseste ... Lust"  
Mottl: Schrankenlos in Gebärde und Ausdruck  
Das Hemmungsloseste der C-dur-Stellen,  
über Siegfried hinausgehend  
= 13

- Tr<sub>2</sub> 163 (513) "Mein Tag (G<sup>7</sup> - C) war da vollbracht"  
(Tristan-Akkord)  
Gegensatz: Tag - Nacht, Leben - Tod  
= 22, 6
- Tr<sub>2</sub> 166 (527) "dass nachtsichtig mein Auge ("Tristan-Akkord"  
G<sup>7</sup>  
wahr es zu sehen taugt"  
Tendenz zum klaren C, aber Trugschluss → As =  
Nachtsichtigkeit  
= 22
- Tr<sub>2</sub> 168 (531/2) "(An des Tagsgestirnes) Königsmacht musstest  
du's übergeben" - C = reale Tonart  
= 22
- Tr<sub>2</sub> 177 (561) "Bricht mein Blick sich wonnerblindet"  
= die realisierte Liebe = 13, 14, 15
- Tr<sub>3</sub> 237 (736/38) "Dein das Haus, Hof und Burg"  
Funktion: Dom. → F (Heimat)
- Tr<sub>3</sub> 256 (776) "Mein Schild (mein Schirm im Kampf)"  
= Schwert = 12
- Tr<sub>3</sub> 280-96 (880-930) Grosser C-Komplex bis Tod Tristans  
Aufreissen der Wunde = Hochzeit!  
= 15, 13, 14
- Tr<sub>3</sub> 282 (880) "O Wonne, o Freude"  
dto = 15, 13, 14
- Tr<sub>3</sub> 292 (918) "Wohlauf und daran wo die Herzen schlagen"  
dto.=15, 13, 14
- Tr<sub>3</sub> 293 ( 927) "Die mir die Wunde ewig schliesse"  
dto.=15, 13, 14 -vgl.oben Tr<sub>3</sub> 280

-----  
Meistersinger:

- M<sub>1</sub> 1-4 (1 ff) Beginn des Vorspiels  
= 17, 18, 19 - vgl.M<sub>3</sub> 400/4
- M<sub>1</sub> 7-10 (40 ff) Reprise des Vorspiels  
dto = 17, 18, 19
- M<sub>1</sub> 11-15 (65 ff) Choral = 26
- M<sub>1</sub> 21-32 (87 ff) "Herr Ritter an anderm Ort"  
Reprise der C-Tonika  
= 15, 16, 24 - Meistersinger-Realismus (23)
- M<sub>1</sub> 29 (109) "Seh ich euch wieder" - "heut Abend gewiss"  
typisch: die erfolgreiche Werbung (vgl.:  
"Keiner wie er zu werben weiss" (M<sub>3</sub> 452)  
= 16, 13, 14, 15

- M<sub>1</sub> 30 (111) "Mit allen Sinnen euch zu gewinnen"  
dto. = 16, 13, 14, 15
- M<sub>1</sub> 47 (156) "Habt ihr zum Singen euch aufgeschwungen"  
ziemlich nüchtern = 23  
"...den Dichterpreis davon" = 16  
"Die Schlagreime fest er inne hat" S → T (G)  
Prügelstock = Schwert, grob = 12, 21
- M<sub>2</sub> 52 (169) "Dass Meistersinger ich heiss"  
sc. "und um Eva freie.." = 8, 16
- M<sub>1</sub> 64 (197) "Dass wir im weiten deutschen Reich"  
C = Deutschland = 17, 18, 19
- M<sub>1</sub> 74/5 (223 ff) "Das heisst ein Wort, ein Wort ein Mann"  
Vitalität und Werbelust der Meister - vgl. E-dur  
= (16)
- M<sub>1</sub> 82 (244) "So lasst das Volk auch Richter sein"  
C = deutsches - naives - Volk  
= 17, 18, 19, 24
- M<sub>1</sub> 99 (268) "Begehrt wer Freieung, der komm zur Stell"  
C = Befreiung nach Streiterei und Anspielungen (h) = 23, 24
- M<sub>1</sub> 106-8 (314 ff) "Eines jedes Meistergesanges Bar"  
immer schwankend zwischen a und C  
C = nüchterne Regelmäßigkeit = 23
- M<sub>1</sub> 126 (375) "Singet dem Volk auf Markt und Gassen"  
Das Ordinäre des C = 20, 21
- M<sub>1</sub> 143 (412-15) "Glückauf zum Meistersingen"  
Dominante → F (T)  
= Funktion und 16
- M<sub>2</sub> 155 (16 ff) "David hör doch, kehr dich zu mir"  
Magdalenes Heiratslust S → T (G) "Realismus"  
= 15, 16, 23
- M<sub>2</sub> 173 (68) "(fänge dem Vogel) nach, dem brächt es Spott  
und Schmach" C = Ernüchterung !! (vgl. P<sub>1</sub>)  
= 23
- M<sub>2</sub> 199 (144/6) Walter: "Ein Meistersinger muss es sein"  
"...so sprach er festlich zu den (Herrn)"  
= 15, 16 \*)

\*) Das Meistersingermotiv ist tonartgebunden, daher weniger typisch im Einzelfall - vgl. M<sub>2</sub> 232 (243): "ob Nürnberg blüh und wach" = 17, 18, 19

- M<sub>2</sub> 200 (146) "Das eben gab mir Mut"  
= 13, 14, 15
- M<sub>2</sub> 206/7 (168-72) "doch, aber, ja!" - "Das t6r'ge Kind da hast du's da"  
Aufklärung (C) (=23) nach dem verzaubernden H ("die Alte ist's")  
Grosse "Aufhellung" im Tonartlichen! Trotz F-Beziehung geh6rt das Folgende doch zu C:  
"von hinnen, von hinne, o wären wir schon fort"  
= 15, 16 und 13!
- M<sub>2</sub> 220 (205/6) "(Wenn ich da munter bleiben) will, so brauch ich Luft und frischen Gesang"  
C = reine Luft - typischer Meistersinger-Realismus  
lustig = 21, 23, 24
- M<sub>2</sub> 244 (271) "Wer sich getrau, der komm und schau"  
Funktion: ~~z~~ von e (T<sub>1</sub>) resp. S — G (T<sub>2</sub>)  
forcierte Tatkraft = 12  
vgl. 248 <sup>(279)</sup> "Nun gilt es Kunst" = dto. 12  
vgl. 254/5 (292) "Ein Junggesell, trug ich mein Fell" dto. = 12
- M<sub>3</sub> 293/4 (30 ff) "Nein, wie man so was vergessen mag"  
"Meistersinger-Realismus"  
vgl. 294 "sollst mein stattlicher Herold sein"  
= 23, 24
- M<sub>3</sub> 303 (61 ff) "Nun aber kam Johannis-Tag"  
C = Tag, Mann, Gedanke = 9, 4
- M<sub>3</sub> 317-24 (109 ff) "Morgenlich leuchtend im rosigen Schein"  
Nüchternheit (Diktat), Minnetraum, Werbung  
= 8, 23, 16
- M<sub>3</sub> 332 (241/2) "Dass hier Herr Beckmesser ward zum Dieb"  
Meistersinger-Realismus  
= 23, 24
- M<sub>3</sub> 359-63 (268-82) "Wem dazu ein dritter Vers geriet"  
s. oben 317-24 = 8
- M<sub>3</sub> 374/7 (324-334) "(Eine Meisterweise ist) gelungen von Junker Walter gedichtet und gesungen"  
Regel, Taufe - Vgl. M<sub>1</sub> 106-108  
= 23, 26

- M<sub>3</sub> 389 (376-81) Die Stadtpfeifer: sehr kräftiges, urwüchsiges C = 20, 21  
Gr.Tr., Triangel etc  
vgl. Matrosenchor (Holländer) und Lustigkeit des Mannenchores (Götterdämmerung)
- M<sub>3</sub> 390 (383-95) "War nicht ein Schneider zur Hand"  
Chor der Schneider und Bäcker nach kurzem a-moll Beginn im heiteren C-Realismus der Meistersinger = 23, 24, 21
- M<sub>3</sub> 400-04 (419/32) Aufzug der Meister  
Sehr typisch: deutsch, festlich, ein wenig derb, viel Polyphonie (Bach-Luther)  
= 17, 18, 19
- M<sub>3</sub> 407-08 (445-51) "Heil Nürnbergs teurem Sachs"  
(Rückkehr über D (DD) → G (D) → zur Tonika (=C))  
= 17, 18, 19, 23
- M<sub>3</sub> 414 (468/9) "O Sachs, mein Freund, wie dankenswert"  
Bürgerliche Sphäre: C = wirklichkeitssinn, nüchtern, Werbung, Hochzeit  
= 15, 16, 23
- M<sub>3</sub> 416 (473/4) "Nun denn, wenn's Meistern und Volk beliebt"  
Scheinrückkehr zur Tonika = C  
= 16, 15
- M<sub>3</sub> 422 (487-90) "Silentium macht kein Reden und kein Gebrumm"  
= 23, 24
- M<sub>3</sub> 428 (500) "Heimlich mir graut, weil es hier lustig will hergehn"  
Im Grunde alles e-moll  
Funktion (C = ~~a~~ von T - e) vgl. M<sub>2</sub> 244
- M<sub>3</sub> 432 (513) "Herr Beckmesser irrt, wie dort so hier"  
Endgültig C erreicht - C = entwirrend, aufklärend, (C bereits vorher angestrebt: "Mein! was soll das sein, jetzt wird's immer bunter"  
C = Boden der Wirklichkeit = 23
- M<sub>3</sub> 436-38 (526/35) "Ei Sachs, ihr seid gar fein, doch mag es heut geschehen sein"  
(Das Volk erkennt die wirklichen Zusammenhänge, nämlich die Hilfsstellung von Sachs für Walter) = 23

L<sub>3</sub> 439/53(536/71) "Morgenlich leuchtend"

Preislied = 8

M<sub>3</sub> 454/6(572/80) "Hans Sachs, nein das war schön"

Realismus, Fröhlichkeit = 23, 21

M<sub>3</sub> 457-67(585/620) "Verachtet mir die Meister nicht"

Schlussansprache des Sachs: Patriotismus,  
Männlichkeit, realer Sinn, Helligkeit  
= 17, 18, 19, 23, 5, 6

-----  
Parsifal:

P<sub>1</sub> 12-13 (37/8) "Dem Siechbett, das ihm naht, voraus seh ich  
die Boten schon uns nahn"

Übergang zum nüchternen Tages-Bewusstsein  
= 23 - (vgl. I.Akt-Schluss)

P<sub>1</sub> 58 (176-7) "Und einst am Waldessaume vorbei, auf schönen  
Tieren sitzend, kamen glänzende Männer"

= 24 (vgl. G<sub>1</sub> 35/36) - Helligkeit = 6

P<sub>1</sub> 64 (196) "Nun lass zum frommen Mahle mich dich geleiten"

C = Liebesmahl, Glocken = 29

P<sub>1</sub> 69-70 (218 ff) "Nun achte wohl und lass mich sehen"

Tempel, Liebesmahl, Glocken

Möttl-Bemerkung: Heller Tag

C = Tageshelligkeit (As Nacht → Religion, Mystik  
= 29

P. 71 (231-2) "(Die hehrste Gab) empfahn" = Liebesmahl

C = Eucharistie = 29

P<sub>1</sub> 80 (256-7) "Ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk"

= 5, 11, 29

P<sub>1</sub> 91 (292-3) "Wie hell grüsst uns heute der Gral"

= 5, 11, 29

P<sub>1</sub> 98 (321 ff) Möttl-Anmerkung: "Hier ist die Bühne leer  
geworden = 23

P<sub>1</sub> 100 (329-30) "Selig im Glauben"

Aktschluss der Abendmahlsszene in Tonika  
= 23, 29

P<sub>2</sub> 114 (49) "(soll d. Heiligen) Hüter mir schmachten"  
als → (Neapol) zu h zu verstehen  
= 29 (ironisch)

- 119 (65/6) "Wie übel den Tölpeln der Eifer gedeiht"  
Parsifal siegt = 12 - vgl. P<sub>1</sub> 58 (176/7)
- 142 (114/16) Vor: "Bist du uns hold"  
Auch Siegfried hat dieselben "Unschulds-  
Hörner" - vgl. S<sub>2</sub> 217 (210/13)  
= 24
- 157 (150/1) "Lass mich dir erblühen"  
Terzverwandt zu As-dur  
C-dur wirkt hier nüchtern!  
Funktion = + ~~♯~~ → As (T)
- 209 (328/9) "Wie die Wunde er<sup>h</sup>schliesse (die mit ihm  
du schlugest)"  
C = Reinwaschung - vgl. "Ein Farbenbogen" (Fide-  
lio) = 7, Speer = Schwert (12)
- 221 (31) "(dass heute der allerheiligste) Karfreitag ist"  
C = frei von Sünde durch Christus  
C = Reinigung = 11, 29
- 228 (60/61) Nach: "Heilig, hehrstes Wunder"  
= 29

## c-moll

"Bitterkeit mit etwas "Affekt", weniger melancholisch als dramatisch  
 W.Boetticher: Robert Schumann  
 Einführung in Persönlichkeit und Werk  
 Berlin 1941

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass bei Wagner - von wenigen Ausnahmen abgesehen - die Moll-Variante einer Tonart immer die Negation ihrer Dur-Variante darstellt. Das gilt besonders von c-moll. Dem Licht des C-dur steht hier diametral die Finsternis gegenüber, der Lebensfülle des C-dur der Zusammenbruch aller vitalen Funktionen im Tode, dem C-dur-Jubel die c-moll-Klage.

Die natürliche Einheit Gott-Mensch des C-dur ist nun in Frage gestellt, der Mensch erlebt sich als selbstverantwortliche Eigenpersönlichkeit, er tritt in Rebellion gegen seinen Schöpfer auf. Die heitere Selbstsicherheit und Gelöstheit des C-dur ist verwandelt in Trotz. C-moll wird so zum Symbol des Lebenskampfes, eines titanischen Ringens mit Gott und der Welt, dem Schicksal soll - nach dem Wort von Beethoven - kühn "in den Rachen" gegriffen werden. Dieser Kampf endet erst mit dem Leben selbst.

Ein Beethoven-Beispiel soll als erster Prototyp über dem c-moll-Abschnitt stehen, denn keine Schöpferpersönlichkeit ist als Typus c-moll näher als Beethoven:

Beispiel 1 Trauermarsch \*) aus der Eroica  
 Es liegt eine männliche, ja heldische Kraft im c-moll, in ihm wirkt ein moralisches Gewissen, das den Tod als Sühne nach begangener Schuld anerkennt und willig auf sich nimmt. Hohes Verantwortungsbewusstsein und konsequentes Verhalten sind für c-moll typisch. Es ist die Tonart der grossen Tragödie (Coriolan-Ouverture!)

Am deutlichsten offenbart sich Wagners Bewunderung für das Beethoven'sche Vorbild in seinem Trauermarsch aus der Götterdämmerung

## Beispiel 2

Das ist "die Klage, würdig des Helden", die Brünnhilde für Siegfried verlangt! Sie wirkt, wie alles echt Tragische, zugleich erschütternd und reinigend im Sinne der antiken griechischen Dramatiker. Überhaupt

---

\*) Wohl gibt es Trauermärsche auch in anderen Tonarten: es sei an das dämonisch-schaurige b-moll in Chopins Klavier-Sonate oder auf die heimtückische, mörderische es-moll bei Lulus Tod in Puccinis "Turandot" verwiesen, (vgl. auch die es-moll-Trompeten in Schumanns Manfred-Ouverture und die es-moll-Berceuse beim Tod des Zauberers Katschei in Strawinskys "Feuervogel") und schliesslich auf den as-moll-Marsch in Beethovens As-dur-Sonate (op.26), der auf die "weltennacht" des Tristan eingewirkt hat, - aber ihr Charakter ist grundverschieden von demjenigen eines Trauermarsches in c-moll.

gibt es - abgesehen von d-moll - keine andere Tonart, die eine derartige Verwandtschaft zum Geist der alten Griechen aufweist, wie c-moll. Das hat auch Gluck<sup>\*)</sup> empfunden, als er den Anfangschor des Orpheus in dieser Tonart setzte: <sup>++)</sup>)

### Beispiel 3 Orpheusklage

Im Orpheus findet sich denn auch schon die energiegeladene Spannung c-moll - C-dur, die wir bei Beethoven, Brahms und Wagner (s. unter C-dur, Beisp. 1-3) beobachtet haben. Nur spannt sich hier der Bogen zwischen Moll und Dur über das ganze Werk hinweg. Dass hier Absicht vorliegt, ersieht man auch aus der thematischen Verwandtschaft zwischen dem c-moll-Chor des Anfangs und der C-dur-Arie am Schluss der Oper: <sup>+++)</sup>)

### Beispiel 3a "Ach ich habe sie verloren"

C-moll als Tonart des Fodes, als der letzten und einzig möglichen Konsequenz aus unlösbaren Konflikten, nimmt im ersten Tristan-Akt einen wichtigen Platz ein:

### Beispiel 4 "Todgeweihtes Haupt"

Die Tonart selbst erscheint in diesem Thema nicht, aber der tiefe Ernst dieser Takte resultiert aus ihrem Bezug auf ein latentes c-moll hin. <sup>+++)</sup>)

Die eigentliche Tonika wird nach ihrer Stellvertretung durch den Leittonwechselklang vom subdominantischen und dominantischen Bereich aus eingekreist, resp. umschrieben. Die Akkorde haben dabei folgende Funktionen: As =  $\sharp$ , A-dur = +  $\sharp$ , f-moll = oS, G<sup>7</sup> = D. <sup>++++)</sup>)

<sup>\*)</sup>) Gluck hatte jedoch zuviel von einem Rationalisten, um in alle Geheimnisse der Tonarten eindringen zu können, wie es vor ihm Bach in so genial intuitiver Weise getan hatte. Glucks Geist war konstruktiv und so trägt sein streng logischer Tonartenplan in der italienischen Auffassung des "Orpheo" mehr zur architektonischen Gliederung des Werkes bei, als zur psychologischen Ausdeutung der Gestalten und Situationen.

<sup>++)</sup>) Es sei als Parallele auf den stereotyp wiederholten c-moll-Akkord zu Beginn von Monteverdis "Il ritorno d'Ulisse" erinnert, der als klangliches Symbol der Trauer Penelopes wie ein Wappen über dem ganzen Drama steht.

<sup>+++)</sup>) Vgl. den Versuch von A. B. Marx, das nach der Katastrophe so unerklärliche C-dur auch vom Psychologischen her zu rechtfertigen! "Gluck und die Oper" Berlin 1863, II. S. 372/3).

<sup>++++)</sup>) Ernst Kurth weist in seinem Buch über die "Romantische Harmonik" (Bern Leipzig 1920) mehrmals darauf hin, dass bei Wagner die Tonika sehr häufig nur durch den Dominantsept-Akkord vertreten ist und - z.B. im Tristan-Vorspiel - nicht ein einziges Mal selbst erklingt!

<sup>++++)</sup>) Es werden - abgesehen von geringfügigen Modifikationen - die Liemann'schen Funktionsbezeichnungen benutzt: lediglich bei den Leittonwechselklängen werden noch zusätzlich die Zeichen o und + für die entsprechenden Moll- resp. Dur-Varianten verwendet. (Hierzu Näheres im Vorwort):

Der Trotzcharakter des c-moll und jenes bereits erwähnte eigenmächtige "Dem-Schicksal<sup>†)</sup> - in-den-Rachen-greifen" lassen sich am deutlichsten an dem 1.Satz von Beethovens 5.Symphonie demonstrieren:

#### Beispiel 5

Auch im 1.Akt des Tristan begegnet man vielen solchen eigensinnigen, mit dem Schicksal hadernden c-moll-Stellen. Als Muster soll hier der erste grosse Ausbruch Isolde's zu Beginn der 1.Szene stehen: "Hört meinen Willen, zagende Winde"

#### Beispiel 6

zugleich haben wir in diesem Beispiel einen guten Prototyp für die theatralischen, etwas pathetischen Gesten, zu denen c-moll manchmal neigt.<sup>††)</sup>

Auf die kürzeste Formel gebracht erscheinen diese Eigenschaften des c-moll in den folgenden Fakten gegen Ende der 3.Szene: "Rache, Tod uns beiden"

#### Beispiel 7

Die Rachedgedanken Isolde's entspringen ihrem unbeugsamen Willen nach ausgleichender Gerechtigkeit, sogar um den Preis der Selbstvernichtung.

Schon beim jungen Wagner finden wir in der Holländer-Arie einen grossen c-moll-Komplex, in dem dieses tragische Lebensgefühl sich in seiner extremsten Form äussert: "Wann alle Toten auferstehen, dann werde ich in Nichts vergehen"

#### Beispiel 8

Das Eigensinnige, Rechthaberische des c-moll übersteigert sich hier bis zur Anklage gegen Gott.

Auch in Webers "Freischütz" stossen wir schon in der Max-Arie auf ein sehr prägnantes Beispiel für dieses "Gotteslästerliche" des c-moll: <sup>†††)</sup>

#### Beispiel 9 "Doch mich umgarnen finstere Mächte...lebt kein Gott"

Nicht ausschliesslich hat c-moll solch aufbegehrenden Trotz-Charakter, es kann sich auch läutern zur ruhigen Ergebung in ein unvermeidliches tragisches Geschick und trägt dann ausgesprochen leidvolle Züge. Hierfür bietet das Walsungen-Motiv in der "Walküre" ein gutes Beispiel:

#### Beispiel 10

<sup>†)</sup> Das Beethoven'sche, ganz persönlich verstandene "Schicksal" unterscheidet sich grundsätzlich von dem überpersönlichen Ananke-Charakter des d-moll. D-moll ist Spiegel des Fatums schlechthin, c-moll des Einzelschicksals.

<sup>††)</sup> c-moll mit seiner Neigung zum Pathos bildet den Gegenpol zur alltäglichen Nüchternheit, die man bei C-dur gelegentlich findet.

<sup>†††)</sup> Auch hier bildet c-moll wieder den Gegensatz zu C-dur, bei dem die Einheit Gott-Mensch niemals in Frage gestellt ist.

Oder die c-moll-Tonart führt zum völligen Zusammenbruch aller Lebenskräfte (Ende der Coriolan-Ouverture, die Schluss-Takte des Trauermarsches der Troica und der Trauermusik aus der Götter-Hämmerung). Ein ergreifendes Beispiel aus der Nach-Wagner'schen Zeit für die völlige Erschöpfung nach titanischer Anstrengung bietet die Schlussscoda des 1. Satzes von Bruckners 8. Symphonie: <sup>†)</sup>

#### Beispiel 11

Wie abgeklärt und "klassisch" erscheint daneben das Mozart'sche c-moll! Keine anmassenden Herausforderungen Gottes und des Schicksals durch den Menschen, keine Erschöpfungszustände und ohnmächtigen Klagen, sondern erhabene Ruhe, selbstverständliche Pflichten-Erfüllung bis zur völligen Läuterung durch die auferlegten Prüfungen in der Feuer- und Wasserprobe sprechen aus dem c-moll-cantus-firmus des 2. Finale der "Zauberflöte" <sup>††)</sup>:

Beispiel 12 "Der welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden"

"Kants" kategorischer Imperativ" in Tönen!

Verwandte Töne schlägt erst der reife, leidverklärte Wagner in seinem Spätwerk Parsifal an: "Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib"

#### Beispiel 13

Hier spürt man deutlich, dass auch der Verzicht aus einer "positiven Weltauffassung" (A. Schweitzer) geboren sein kann.

c-moll kann also auch den Charakter der Entsagung tragen, wie der Schluss der 1. Rheintöchter-Szene im Rheingold zeigt: "Nur wer der Minne Macht entsagt, nur wer der Liebe Lust verjagt"

#### Beispiel 14

Von nun an wird diese Tonart bei allen wichtigen Entscheidungen gegen das egoistische Ich im Nibelungenring erscheinen.

Die Lust-Tendenz, die wir bei c-dur fanden, wird negiert. Jede selbstauferlegte Verzichtleistung wird im Verlaufe der Trilogie von diesem c-moll-Motiv begleitet.

Zunächst ist es Alberich, der in dieser Tonart die Liebe verflucht. Auf den ersten Blick erscheint es befremdend, dass auch der Zwerg Alberich sich dieser "Helden"-Tonart bedient, er, dem die dämonischen b-moll- und h-moll-Bereiche die einzig gemässen sind und in denen er sich fortan fast ausschliesslich bewegen wird. Aber mit der Entscheidung Alberichs gegen die Liebe beginnt die eigentliche Ring-Tragödie. Diese wächst weit über ihren ersten

---

<sup>†)</sup> Die unendliche Trauer im 6. Gesang des "Liedes von der Erde" von Gustav Mahler ("Die Sonne scheidet hinter den Gebirge") sei in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt.

<sup>††)</sup> Vgl. auch die "Maurerische Trauermusik" K.V. 477

Veranlasser hinaus und schon das Zwischenspiel zwischen der 1. und 2. Szene

#### Beispiel 14 a

hat mit Alberich selbst nichts mehr zu tun, es ist die Darstellung des Chaos und der völligen Finsternis nach dem Raub des Goldes als dem eigentlichen Licht-Träger.<sup>+</sup>)

Das c-moll ist hier also als Frevel an der Natur und ihren Gesetzen zu verstehen, der erst am 3. Tage der Trilogie schliesslich durch den Tod Siegfrieds seine Sühne findet (vgl. Beisp. 2).

Als Parallele zu der als Frevel gedeuteten Liebesentsagung Alberichs sei hier auf den Verzicht Wotans in der Walküre hingewiesen. Für Wotan bedeutet das durch Fricka abgerungene Todesurteil gegen Siegmund eine schmerzliche Pflicht (kategorischer Imperativ) und zugleich ein Wüten gegen das eigene Blut (Lebensvernichtung):

#### Beispiel 15 Fricka-Auftritt Walküre

Als Wanderer im Siegfried ist er sich nunmehr bewusst geworden, dass all seine Verträge und Pläne im Bösen enden müssen und so ringt er sich in heroischer Anstrengung zum Verzicht durch, der mit der Zerschlagung seines Speeres durch den jungen Siegfried endgültig besiegelt wird. (Vgl. Siegfried S. 293 (177))<sup>++</sup>)

C-moll hat - genau wie C-dur - auch Bezug zum Jenseitigen, aber im negativen Sinn! Es symbolisiert so den Bund mit dem Bösen und kann zur typischen Tonart des Teufels-Pakts werden (vgl. das c-moll-Presto der Wolfsschlucht (Freischütz) nach dem Giessen der Frei-Kugel). In abgemilderter Form bedeutet auch für Mime die ihm von Wotan aufgezwungene Wette einen solchen "Bund mit dem Bösen": "Hier sitz ich am Herd und setze mein Haupt der Wissens Wette zum Pfand"

#### Beispiel 16

<sup>+</sup>) Vgl. "die Vorstellung des Chaos" in Haydns Schöpfung!

<sup>++</sup>) Das Lebenszerstörende des c-moll hat nichts zu tun mit dem Kastrations-Komplex des h-moll. C-moll kommt aus der Fülle, es hat heldische Grösse und in seinen Verzichtleistungen liegt letzten Endes die Anerkennung einer gerechten Weltordnung. Der Tod wird bewusst als Übergang zu neuem Leben empfunden und daher positiv bewertet. H-moll hingegen ist schwarzmagisch, dämonisch: die Selbstkastration Klingsors im Parsifal ist Folge physischer Unvollkommenheit, die sich dämonische Macht über andere als Ersatz anmass (vgl. unter h-moll). H-moll endet im Nichts!

Während C-dur oft blitzartig eine gedankliche Erleuchtung bringt, bricht bei c-moll spontan die Erkenntnis einer furchtbaren, oft tödlichen Wahrheit durch. Der verzweifelte Ausbruch Brünnhildes in der Götterdämmerung: "Ha dieser war's, der mir den Ring entriess"

#### Beispiel 17

und Gutrunes Zusammenbruch nach der Botschaft von Siegfrieds Tod: "O Hilfe, Hilfe, sie haben Siegfried erschlagen"

#### Beispiel 18

sind hierfür ebenso bezeichnend wie die Weh-Rufe der Rheintöchter nach dem Raub des Goldes (vgl. R<sub>1</sub> 59/60). Hier geht für die Betroffenen sozusagen eine Welt unter.

Im übertragenen Sinne kann sich c-moll daher auch auf den Untergang eines ganzen Reiches beziehen: "Habt acht, uns dräuen üble Streich" (Schlussansprache des Sachs)

#### Beispiel 19

und stellt damit die Vernichtung dar von C-dur, dem Symbol für Kaiser und Reich. Der früher erwähnte Kampfcharakter des c-moll kommt hier wieder deutlich zum Vorschein.

Schliesslich sei die Antithese C-dur - c-moll nochmals nachgewiesen bei Wagners bedeutendsten tragischen Frauengestalten Brünnhilde und Isolde, die die Höhepunkte ihres Daseins in C-dur erleben und gleichzeitig eine starke Beziehung zum Gegenpol c-moll haben. Vgl. Brünnhildes bitteres Fazit gegen Ende der Götterdämmerung: "Treueste Liebe trog keiner, wie er"

#### Beispiel 20

und Isoldes selbstkritische Anklage: "Entartet Geschlecht unwert der Ahnen"

#### Beispiel 21

sowie ihre Todesbereitschaft, die aus verletztem Stolz resultiert: "Der Trank ist's, der mir taugt"

#### Beispiel 22

c-moll ist also immer eine sehr persönliche, eigenwillige Tonart, die von einer grossen Einsamkeit umgeben ist und dadurch im Gegensatz steht zu C-dur, das froh und gesellig ist und sich stets mit Gott und seiner Umwelt im besten Einvernehmen weiss.

c-moll

Prototypen

- 1) } Heldentod, Totenklage
- 2) }
- 3) antike tragische Grösse
- 4) Todesweihe
- 5) "Dem-Schicksal-in-den-Rachen-greifen", unbeugsamer Trotz
- 6) tragisches Pathos
- 7) Blutrache
- 8) }
- 9) } Gotteslästerung
- 10) Grösse im Erleiden
- 11) Erschöpfung, Zusammenbruch
- 12) Läuterung durch Prüfung
- 13) Hingabe des eigenen Blutes
- 14) Liebesentsagung    14a) Finsternis
- 15) kategorischer Imperativ
- 16) Pakt-Charakter (Bund mit dem Bösen)
- 17) spontane tragische Erkenntnis
- 18) tödliche Wahrheit
- 19) Untergang des Reiches, Abwehrkampf
- 20) Liebesbetrug
- 21) verletzter Stolz
- 22) Todesbereitschaft

## c-moll

Analoga

## Holländer:

- H<sub>1</sub> 36 (124 ff) "Wie oft in Meeres tiefsten Schlund  
= 5, 14a, 22
- H<sub>1</sub> 42 (144 ff) "Nur eine Hoffnung soll mir bleiben"  
= 8, 16, 19, 22
- H<sub>3</sub> 251 (575) charakteristischer Akkord der Stille  
nach Gespensterchor (mit Tam-Tam! Szenen-  
bemerkung: "frühere Totenstille, dichte  
Finsternis")  
= 1,2,3,8,14a,16

-----  
Tannhäuser:

- Ta<sub>1</sub> 61 "Oh fändest du sie wieder"  
gespielte Trauerszene = 1,3,6,11
- Ta<sub>1</sub> 81 (185) "Allmächtger dir sei Preis"  
Bejähung der Busse: Schuld und Sühne  
= 12, 15, 16
- Ta<sub>2</sub> 164 (437/8) "O Himmel lass dich jetzt erleben"  
(Die Liebe Wolframs trägt im Grunde schon  
den Todeskeim in sich) = 1,3,10,14
- Ta<sub>3</sub> 265/6 (686/8) "Von der Verheissung lügnerischem Glanz"  
tödliches Erwachen  
= 17,18  
(Tonart c-moll schwer erkennbar, erst  
durch Cadenz vor "Piu Allegro" fixiert)

-----  
Lohengrin:

- L<sub>1</sub> 10 (25) "Solch wilder Schmach ein Ende zu ersinnen"  
Untergang des Reiches = 19
- L<sub>1</sub> 16 (43/4) "Mit Braun werd' ich der Klage kund"  
"Welch fürchterliche Klage sprichst du aus"  
Todesschauer = 1,3
- L<sub>2</sub> 91/2 (258) "Bald würde Radbod's alter Fürstenstamm"  
(Parallele zu Wälsungenleid, Telramund  
handelt bona fide)  
= 10
- L<sub>2</sub> 151/2 (449/50) "vor mir dich)beugen sollst du demutsvoll"  
"Theater" = 6  
Die ganze folgende Scene der beiden Frauen  
schwankt zwischen c und Es. Keine hat eine  
nur ihr zugeteilte Tonart. Alter Opern-  
Stil ohne besondere Charakteristik der  
Tonarten

- L<sub>2</sub> 153 (455) "Du eines)Gottgerichteten Gemahl"  
und 154:  
"Wenn falsch Gericht mir den Gemahl verbannte"
- L<sub>2</sub> 155 (460/1) "Kannst du ihn nennen, kannst du uns es sagen"  
sehr schwankend in Tonalität (g,as,Es)  
im Grunde c-moll
- L<sub>2</sub> 156 (463/4) "Du Lästlerin, ruchlose Frau"  
noch c-moll
- L<sub>2</sub> 157 (465/6) "Dass nie des Unheils soll genesen, wer  
seiner Sendung zweifeln kann"  
Auch Elsa ist von Ortruds Verwünschungen  
und theatralischen Tiraden angesteckt -  
vgl. W<sub>2</sub> 96 u.118 Fricka-Szene : Auftritt =  
c-moll, Abgang = Es-Dur  
= 6 (15)
- L<sub>2</sub> 172-191 (525 ff) "Welch ein Geheimnis"  
(Das "Geheimnis"Ensemble als Ganzes schwankt  
zwischen c und C.)  
Kampf zwischen Finsternis und Licht  
= 14 a  
vgl.unter C-dur Beisp.1,2,3
- L<sub>2</sub> 178/9 (538) "Im Zweifel doch erbebt des Herzens Grund"  
dto = 14 a
- L<sub>3</sub> 384-386 (827-30) "Leb wohl, mein süßes Weib"  
heldisch = Siegfried-Tod (=2)  
kategor. Imperativ (=15)
- L<sub>3</sub> 268 (849) Nach "mein Gatte, mein Gatte" empfängt Elsa  
den Todesstoss  
tödliche Erkenntnis = 1,3,18
- 
- Rheingold:
- R<sub>1</sub> 11 (35/36) "des Goldes Schlaf hütet ihr schlecht"  
(Vorausnahme des Raubes)  
= 14, 14a
- R<sub>1</sub> 56-62 (158-180) "Spottet nur zu"  
und 1.Teil des Zwischenspiels = der Raub  
= 5,7,14,14a,16,19
- R<sub>2</sub> 110 (301/2) "Doch einer übt ihn leicht"  
(Liebesentsagung) = 14
- R<sub>3</sub> 165 (452) "Wie ich der Liebe abgesagt"  
= 14
- R<sub>4</sub> 209 (591) "Auf Riesenheims ragender Mark"  
= 16
- R<sub>4</sub> 210 ff (593/4) "Das Weib zu missen"  
Liebes-Entsagung = 14

R<sub>4</sub> 212/3 (597/8)

Geschmeide-Häufung  
(Vor"Nicht so leicht und locker gefügt")  
(bereits unterbewusste Mordlust Fafners)  
= 1,2,7,16

R<sub>4</sub> 217 (609/10)

nach "Muss ich sie lassen"  
= 14, 14a

-----  
Walküre:

W<sub>1</sub> 34-37 (70-80)

"Ein trauriges Kind rief mich zum Trutz"  
= 5,11,18

W<sub>1</sub> 37 (80/81)

Wälsungenleid und Wälsungen-Motiv  
"Nun weisst du fragende Frau"  
= 10

W<sub>1</sub> 40 (87/8)

stummes Spiel Siegmund - Sieglinde -Hunding  
= 10

W<sub>1</sub> 48 (112)

"tief in des Busens Berge glimmt nur noch  
lichtlose Glut"  
= 14 a

W<sub>1</sub> 80 (214)

"heiligster Minne höchste Not"  
unterbewusst:Liebesentsagung und Todes-  
bereitschaft  
= 5,10, 14, 22

W<sub>2</sub> 96 (39)

Beginn der Fricka-Scene  
"Der alte Sturm, die alte Müh"  
= 6, 7, 15, 16

W<sub>2</sub> 109-114 (80/6)

"für ihn stiessest du das Schwert in  
den Stamm"  
= 6, 7, 14, 15, 16

W<sub>2</sub> 141 (176-77)

"Zernage ihn gierig der Neid"  
Rache, Tod = 7

W<sub>2</sub> 141/2 (178)

"Fromm streite für Fricka"  
kategorischer Imperativ = 15

W<sub>2</sub> 138 (168)

"Das Ende" (nach E-dur-Schlag)  
Finsternis, Tod = 2,3,10, 14, 14a, 17,19,22  
vgl. unter E-dur

W<sub>2</sub> 197 (352/3)

Zerspringen des Siegmund-Schwertes an  
Wotans Speer = 16, 15  
Umkehrung der Situation im Siegfried:  
Zerspringen des Wotanspees am Siegfried-  
Schwert. Vgl. S<sub>3</sub> 293

W<sub>3</sub> 224 (106/8)

"Nach dem Tann lenkt sie das taumelnde Ross"  
Einbruch des Menschlich-Tragischen in die  
"übernatürliche" Walkürenscene"  
= 5, 6

W<sub>3</sub> 309-12 (334-44)

"Soll fesselnder Schlaf fest mich binden"  
(Brünnhilde kämpft heroisch gegen Wotans  
Urteil  
= 5, 6, 12, 16, 21

## Siegfried:

- S<sub>1</sub> 21 (47) "Schwatz mir von Riesen und rüstigen Kämpfen"  
Ironie auf Heldentod = 1, 2
- S<sub>1</sub> 25 (60/61) "Das ist nun der Liebe schlimmer Lohn"  
(Anklang an Alberichs Liebesentsagung)  
= 14
- S<sub>1</sub> 42/3 (108/9, 111) "Ans Leben gehst du mir schier"  
(Mime verzichtet auf die Mär seiner Vater-  
schaft, als Vater existiert er für Siegfried nicht mehr)  
= 14, 11
- S<sub>1</sub> 49/50 (129) "So lass mich Zeichen sehn"  
Siegmonds Heldentod  
= 1, 2
- S<sub>1</sub> 52 (134) "den Trümmern allein trau ich was zu"  
Bezug auf des Vaters Tod  
= 1, 2
- S<sub>1</sub> 61 (170/1) "Hier sitz ich am Herd und setze mein Haupt"  
Pakt = 16
- S<sub>1</sub> 62 (172) "Mein Kopf ist dein, du hast ihn erküsst"  
Pakt = 16
- S<sub>1</sub> 69 (192/3) "Nie verdirbt doch der Speer"  
Pakt = 16  
(später zerspellt der Speer doch in c-moll!  
S<sub>3</sub> 293)
- S<sub>1</sub> 70 (197/81) "Nun rede weiser Zwerg, wusst ich der Fragen Rat"  
= 16
- S<sub>2</sub> 151 (22) "Zur Neidhöhle führ ich bei Nacht,  
wen gewahr ich im Dunkel dort"  
(Tonart nur berührt)  
Finsternis = 14 a
- S<sub>2</sub> 156 (41) "Dich beugt er mir durch seine Kraft, zum Krieg drum wahre ihn wohl"  
= 16, 19
- S<sub>3</sub> 255 (46/-) "Der Weckrufer bin ich"  
Wotan macht sich noch einmal stark, aber im Grunde ist er resignierter Zuschauer  
(S zur g-Tonika)  
Entsagung = 14
- S<sub>3</sub> 265 (81/2) "In Wotans wagendes Herz"  
Furcht, Sorge, Inaktivität  
= 11, 14
- S<sub>3</sub> 267 (89) "Dir Unweisen ruf ich's ins Ohr" =  
"Das Ende" - 1, 2, 10, 14  
Rückwendung nach g-Tonika g-moll

- S<sub>3</sub> 293 (177)      Speer-Thema zerstückelt  
Endgültiger Verzicht Wotans auf jedes  
Eingreifen  
vgl. 293 vor: "Zieh(hin, ich kann dich nicht  
halten"  
mit Sixte ajoutée (A) im Bass eingedunkelt  
Tod, Finsternis = 1, 2, 14a  
Entsagung = 14
- S<sub>3</sub> 309 (243)      "Heiliges Weib"  
Vorausahnung seines Todes = 1, 2  
Antizipation seines Betruges = 17, 20
- S<sub>3</sub> 328 (316)      "die brennt mir nun in der Brust"  
Liebesverlangen = Todesvorahnung  
= 1, 2, 22
- S<sub>3</sub> 330 (322)      "Brünnhilde bin ich nicht mehr"  
Zerbrechen des Göttlichen in Brünnhilde,  
Entehrung ihrer Herkunft  
= 21
- S<sub>3</sub> 333 (332)      vgl. vor: "Nacht umfängt gebundene Augen"  
Dunkel, Finsternis = 14a

-----  
Götterdämmerung:

- G<sub>1</sub> 11 (24/5)      "treuberatner Verträge (Runen) schnitt Wotan  
in des Speeres Schaft"  
Pakt = 16
- G<sub>1</sub> 12 (29)      "Ewig versiegte der Quell"  
Rückkehr zur c-Tonika: Füllen der Weltessel =  
Zerstörung des Lebenssymbols:  
c = (Füllen) 18, 1, 2
- G<sub>1</sub> 92 (332)      "Nicht fließt mirs(ächt und edel wie Euch"  
Beziehung zu Alberichs Liebesentsagung  
c = Welken der Lebenskräfte, Finsternis  
= 14, 14a
- G<sub>1</sub> 107 (392 ff)      Brünnhilde: "Kommst du zu mir, bist du so kühn"  
überwiegend c; neben es und Es Trotz gegen  
göttliches Gebot  
= 5, 8, 9
- G<sub>1</sub> 112 (412)      "Lockte dich Schwester mein Los"  
Wiederaufnahme der früheren c-Tonika  
vgl. G<sub>1</sub> 107 (392)  
= 5, 8, 9
- G<sub>1</sub> 120 (439)      "An seine Brust presst ich mich weinend"  
Lebensverneinung Wotans  
= 14, 11
- G<sub>1</sub> 128 (469)      "Die Liebe liesse ich nie"  
Todesbereitschaft, Tragödin (Scenenbemerkung:  
B. "sehr gross im Ausdruck!") Individualismus  
= 1, 2, 5, 10, 12, 22
- G<sub>1</sub> 139 (510)      "Wotan, (ergrimmt, grausamer Gott)"  
mit Sixte ajoutée (Todesschreck, Schändung)  
- 18, 21

- G<sub>2</sub> 152 (22) "An den Walsung verlor er Macht und (Gewalt"  
= 16, 10
- G<sub>2</sub> 173 (87/8) "Scharf zum) Streit" (Hagenruf)  
Kampf = 5  
Blutrache = 7
- G<sub>2</sub> 175 (93) "Was tost das Horn, was ruft es zu Heer"  
dto = 5, 7
- G<sub>2</sub> 179 (106/8) "Ist Gunter in Not"  
Tonika des Mannenchores  
= 5, 7
- G<sub>2</sub> 184 (125) "Am Weihstein fliesse Wotan ihr Blut"  
Blutopfer = 13
- G<sub>2</sub> 201 (185) "Was ist ihr"  
Schicksals-Motiv  
Antizipation des Trauermarsches  
= 1, 2
- G<sub>2</sub> 206 (200/1) "Ha dieser wars, der mir den Ring entriss"  
grosse Tragödie beginnt (Todesstreich  
für Brünnhilde)  
= 17, 6
- G<sub>2</sub> 210-214 (215-29) "Verrat, Verrat an wem"  
Tragödie, grosser Ausbruch Brünnhildes  
= 6, 17
- G<sub>2</sub> 250 (361) "Auf muntres Jagen ziehen wir morgen"  
Horn-Motiv in Trauer-Tonart mit Sixte ajoutée  
Antizipation des Trauermarsches  
= 2
- G<sub>3</sub> 328-32 (234 ff) Trauermarsch = 2  
vgl. 332 (259) Schluss-Kadenz (in Hr) = 11
- G<sub>3</sub> 335 (268) "Der starke Held er kehret heim"  
sc. als Toter = 1, 2, 3
- G<sub>3</sub> 338 (278/9) "O Hilfe hilfe, wehe, wehe"  
tragische Erkenntnis, Verzweiflung  
= 18
- G<sub>3</sub> 340 (285/6) "Meinem Speer war er gespart, bei dem er  
Meineid sprach" Tendenz → c  
Blutrache = 6  
Pakt = 16
- G<sub>3</sub> 342 (298/9) "zur Rache schreitet sein Weib"  
hoheitsvoll, todesbereit  
= 6, 7, 10, 12, 13, 22
- G<sub>2</sub> 343 (300) "doch nicht erklang mir) würdige Klage (!)  
des höchsten Helden wert"  
= 1, 2, 3
- G<sub>3</sub> 351 (336) "treueste Liebe) trog keiner wie Er"  
= 20

-----  
Tristan:

- Tr<sub>1</sub> 7 (14, Vorspiel entscheidende Wendung des 2. Themas  
zum düsteren B-Tonartenkreis über c-moll  
(mit Sixte ajoutée) = Todesbereitschaft,  
noch verstärkt durch das folgende es- und  
as-moll (mit Sixte ajoutée)  
= 1, 2, 4 etc.

- Tr<sub>1</sub> 8 (18/19) Schluss des Vorspiels im tragischen c-moll  
(c = Erkenntnis der Schuld und Bereitschaft  
den Todeszoll zu zahlen)  
= 1, 2, 4, 10, 11, 22  
(die letzten 12 Takte der "Einleitung")
- Tr<sub>1</sub> 9 (20/21) "Wer wagt mich zu höhnen"  
(Vorbereitung für den folgenden titanischen  
Ausbruch Tr<sub>1</sub> 11 (24)  
= 6, 7, 20, 21
- Tr<sub>1</sub> 11-14(24/37) "Entartet Geschlecht, unwert der Ahnen"  
Mottl-Auszug Tr<sub>1</sub> 12: B. "Grosse Gebärden"  
c = Grösse im Tragischen = 6 etc.
- Tr<sub>1</sub> 12 (31) "Hört meinen Willen zagende Winde"  
(c = dem Schicksal in den Rachen greifen)  
= 5, 6
- Tr<sub>1</sub> 15 (41) "Starr und elend, wild verstört, wie ertrug  
ich's (so dich sehend)"  
= 11, 18
- Tr<sub>1</sub> 17 (45) "Mir erkoren, mir verloren"  
(Ausgangston = Ananke-d, allmählich sich  
festigendes c-moll)  
tragisches Bewusstwerden: so soll es sein  
= 4, 22
- Tr<sub>1</sub> 18 (46) "Todgeweihtes Haupt, todgeweihtes Herz  
~~T~~ ~~S~~ + o S D → c  
vgl. 63 (181/2) "gab sie den Todestrank,  
der Tod nun sag ihr Dank"  
= 4, 22
- Tr<sub>1</sub> 20 (52/3) "Zu dem Stolzen geh, meld ihm der Herrin Wort"  
Tragische Grösse (Duse)  
= 6, 4  
"Befehlen liess dem Eigenholde  
T+ ~~T~~  
Furcht der Herrin ich Isolde"  
~~S~~ (neap) oS D  
vgl. 24(64/5) "So hiess sie sollt ich sagen"
- Tr<sub>1</sub> 44 (122/3) "Rache, Tod uns beiden"  
heroische Tragik  
(vorher 43 "Fluch dir Verruchter", (oS)  
"Fluch deinem Haupt" (oD)  
gehören ebenfalls zu c, das sie einkreisen  
= 7, 6
- Tr<sub>1</sub> 53 (149) "Der Trank ist's, der mir taugt"  
sc. = der Todestrank = 22
- Tr<sub>1</sub> 59 (167/8) "Nun lebwohl Brangäne"  
Todesbereitschaft  
dto = 22
- Tr<sub>1</sub> 70 (204/6) Vor: "Da in stiller Kammer krank er lag"  
Todesweihe und Todesnähe = 4, 1, 7
- Tr<sub>1</sub> 80 (236/7) "Wo sind wir?...Tristan gewinn ich Sühne"  
c = Sühne einer tragischen Schuld  
Pakt = 16  
Weihe = 4.

- Tr<sub>1</sub> 81 (238) "Dein Schweigen fass ich, weichst du mir aus  
Rückkehr zur c-Tonika (Rache, Sühne)  
= 7
- Tr<sub>1</sub> 86-88 (252/8) "den Balsam nützt ich den sie bot"  
dto = Anerkennung des Todes als Sühne  
"nil obstare"  
= 22
- Tr<sub>2</sub> 110 (332/3) "Ich höre der Hörner Schall"  
Todbringendes c-moll  
= 1, 7
- Tr<sub>2</sub> 128 (389/91) "Die Fackel dort lösche nicht"  
"Die im Busen mir die Glut entfacht"  
c-moll= Todesbereitschaft, lebenszerstörende Lust  
(lebenserhaltende Lust = C-dur)  
= 22
- Tr<sub>2</sub> 146 (446/7) "Bot ich dem Tage) Trutz"  
"dem Tage, dem Tage"  
Negierung des hellen Tages (C), hier moll-  
Variante mit Sixte ajoutée (kl.u.gr.) im Bass  
Trotz, Kampf = 5
- Tr<sub>3</sub> 245 (760/6) "Welches Sehnen, welches Bangen"  
Dominante zum folgenden "sie zu sehen welch  
Verlangen"  
s. unter f  
Funktion, auch = 18
- Tr<sub>3</sub> 248 (773/4) "Verfluchter Tag mit deinem Schein"  
Das grelle Tageslicht, vgl.Tr<sub>2</sub> 146(446/7)  
= 5
- Tr<sub>3</sub> 273 (847) "Ich selbst ich hab ihn gebräut"  
"Tristan steht ein für seine Schuld)  
= 16, 22
- Tr<sub>3</sub> 303 (962) "Waffen und Steine, hilf mir ans Tor"  
mit Sixte ajoutée im Bass (A)  
Kampf, Trotz = 5

-----  
Meistersinger:

- M<sub>1</sub> 43 (146) "Hilf Himmel, welch endlos Tönegeleis"  
(Streitbarkeit Walters)  
= 5
- M<sub>1</sub> 116 (347 ff) Nach:"Mit der Tafel ward ich fertig schier"  
Der 3♭-Komplex wohl am richtigsten als  
kämpferisches c-moll zu deuten, gleich-  
zeitig oD → F (Tonika)  
= 5
- M<sub>1</sub> 125 (373 ff) "Aha schon recht, nun hört ihr's doch"  
hier ausgeprägte Tonart c-moll  
dto = 5
- M<sub>2</sub> 194 (128) "Das machte wohl David) eiferlich"  
"er schläft nach der Gassen"  
c = Streit en miniature (nur berührt)  
(mit gr. u.kl.6 im Bass)  
= 5

- M<sub>3</sub> 307 (77) "Ihr habt's mit Ehrenmännern zu tun, die  
irren sich und sind bequem"  
Erinnerung an Streit im 1. Aufzug  
= 5
- M<sub>3</sub> 325 (131/2) Vor: "Wo fänd ich die, genug der Wort"  
Walter bricht abrupt ab  
vgl. M<sub>1</sub> 43 (146)  
= 5
- M<sub>3</sub> 329 (151) Beckmessers Erinnerungen an Streit  
c mit Sixte ajoutée im Bass  
= 5
- M<sub>3</sub> 351 (238/9) "So ganz boshaft doch keinen ich fand"  
c mit Sixte ajoutée im Bass  
Sachs hat Kampf gewonnen "per aspera ad astra"  
= 5
- M<sub>3</sub> 460 (539) "Habt acht (uns dräuen üble Streich"  
Reichsuntergang, kämpferisch  
= 19, 5

-----  
Parsifal:

- P<sub>1</sub> 6 (8 ff) Abendmahlspruch in Dom.-parallele (♩)  
= 13
- P<sub>1</sub> 32 (93) Nach: "jedem ist's verwehrt"  
Trauer-Tonart mit Sixte ajoutée im Bass  
= 1, 2, 10
- P<sub>1</sub> 35 (103/4) "Die Wunde ist's, die nicht sich schliessen will"  
dto = 1, 2, 10, 11
- P<sub>1</sub> 50 (150/1) "Unerhörtes Werk, du konntest morden"  
vgl. P<sub>1</sub> 47 (141/2) "er ist verwundet, ha, wehe!"  
Lebenzerstörung  
= 1, 2, 17, 18
- P<sub>1</sub> 81 (257/8) "Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt"  
Selbstaufopferung  
= 13
- P<sub>1</sub> 89 (284 ff) "Nehmet hin mein Blut"  
vgl. vorher P<sub>1</sub> 6 (8 ff)  
= 13
- P<sub>2</sub> 110 (32/3) "Der festeste fällt" (♩)  
= 2, 16
- P<sub>2</sub> 112/3 (40) "Furchtbare Not, so lacht nun der Teufel mein"  
Bezug auf Alberichs Liebesentsagung  
= 14
- P<sub>2</sub> 114 (47) "der Stolze) stark in Heiligkeit"  
kategorischer Imperativ  
= 15
- P<sub>2</sub> 186 (236/7) "das heilige Blut erglüht"  
Selbstaufopferung  
= 13

- P<sub>2</sub> 187 (241) "die Klage, ach die Klage"  
Klage um Entweiung  
= 1, 2, 3, 21
- P<sub>2</sub> 188 (243) "Rette mich aus schuldbefleckten) Händen"  
Gottesfrevel, Schuld - Sühne  
= 8, 9, 12, 14
- P<sub>2</sub> 198 (282/3) "Auf Ewigkeit wärest du verdammt mit mir für  
eine Stunde Vergessens"  
kategorischer Imperativ  
= 15
- P<sub>2</sub> 212 (4-5) Vorspiel III. Aufzug Streitmotiv (1. mal) vorübergehend  
nach dem erschlaffenden b energievoll c  
Kampf = 5
- P<sub>3</sub> 214 (12) Szenenbemerkung: "reisst mit Gewalt das Gestrüpp  
auseinander"  
vor: "Ha, sie wieder da"  
nur berührt per aspera ad astra  
= 5
- P<sub>3</sub> 216 (19) Vor: "Du tolles Weib, hast du kein Wort für mich"  
Vorstufe (noch ein wenig Aktivität) vor dem fol-  
genden d-moll (völlige Ergebung: "Dienen")  
= 10, 11
- P<sub>3</sub> 220 (29) "Und heute gar! Weissst du denn (nicht, welch  
heiliger Tag heut ist")  
Karfreitag, Totenklage um Christus  
= 1, 2, 3
- P<sub>3</sub> 264 (196) "Den heiligen Speer, ich bring ihn euch zurück"  
mit Sixte ajoutée (c = heiliger Kampf)  
= 5  
Pakt-Charakter, hier aber Aufwärtsbewegung  
vgl. Beispiel 16

-----

Das Motiv des Vergessenheitstrankes

Der erste Akkord des Vergessenheitsmotivs ist im Mottl-Auszug durchwegs als Quartsext-Akkord von c-moll (mit es) notiert. In der Wagner'schen Schreibweise viel differenzierter: In der Gibichungsszene ist die Schreibung mit dis vorherrschend als Leit-Ton vor e. Das Geschehen ist im Fluss, der "Saga-Ton" (vgl. unter e-moll) ist angeschlagen. - Beispiele s. unten. In der folgenden Szene auf dem Walkürenfelsen, in der Siegfried als falscher Gunter auftritt, ist auch die Notierung doppelzüngig: die Posaunen blasen den düsteren, wie ein Todesschatten über der Szene liegenden c-moll-Akkord, die Hörner und später die Bratschen intonieren gleichzeitig dis. Die Verstellung Siegfrieds und die Gespaltenheit seines Wesens spiegelt sich also auch in der Notierungsweise.

Der II. und III. Akt kennt jedoch ausschliesslich die reine c-moll-Schreibweise. Siegfried handelt von seinem Standpunkt aus "bona fide", sein Weg führt nun unaufhaltsam in den Tod 1, 2, 3, 4, 14, 16, 20.

Was dis betont den Vorgang des "Vergessens", ist also noch Aktion, das es hingegen ist statisch, vom Tod gezeichnet.

Vgl. die vom psychologischen Standpunkt ebenso interessanten unterschiedlichen Notierungen des sogen. "Tristan-Akkordes" (s. unter as-moll).

Beispiele VergessenheitstrankGibichungsszene dis vorherrschend

- 60 (228) Vor: "Brächte Siegfried die Braut dir heim"  
(F-Hr. und Clar. haben gleichzeitig es = Vorwegnahme der Trug-Situation auf dem Walkürenfelsen vgl. die Beispiele unter b)
- 62 (234) "Vergessen müsst er des ganz"
- 79 (289) Nach: "Brünnhilde biet ich Dir"
- 85 (304) Vor: "Nun darf ich den Fels nicht erklimmen"
- 136 (503) Vor: "Brünnhild' ein Freier kam"
- 137 (504) "Den Dein Feuer nicht geschreckt"
- 138 (509) "Ein Gibichung bin ich"
- 143 (531) "(Jetzt bist Du) mein"
- 167 (66) "Als ihr Mann doch galtest Du"
- 170 (74) "wie fasst mich Furcht vor Dir"
- 344/5 (305) "Verfluchter Hagen"

## Cis-dur

Zwischen C-dur und Cis-dur sind die Grenzen ausserordentlich scharf gezogen. C-dur bezieht sich auf den Menschen, die Erde und Gott, sofern er sich im Menschen inkarniert und auf Erden wandelt. C-dur folgt dem Gravitationsgesetz. Cis-dur hingegen ist schwerelos es überfliegt die Erde, der Mensch schwingt sich hinauf in das Reich des rein Geistigen. Er sehnt sich danach, den irdischen Leib abzustreifen und sich im All aufzulösen.

Als unübertroffenes Beispiel für das Luftige, Schwebende der Tonart soll hier zu Beginn das Cis-dur-Präludium aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers stehen:

## Beispiel 1

Das Ätherische des Cis-dur kommt schon im Frühwerk Wagners an mehreren Stellen sehr glücklich zum Ausdruck, so bei den Worten des Holländers: "Welch holder Klang im nächtlichen Gewühl"

## Beispiel 2

Romantische Schwärmerei und Begeisterungsfähigkeit passen gut zu dieser Tonart: "Du bist ein Engel"

## Beispiel 3

Wesentlich ist immer jenes Emporgehobenensein über den Alltag, der Boden der Wirklichkeit ist verlassen. Auf solche überhöhten exaltierten Zustände bezieht sich sowohl die ironische Frage der Venus im Tannhäuser: "Wohin floh die Begeistrung dir, die Wonesang dir nur gebot"

## Beispiel 4

als auch die hämische Bemerkung Alberichs (Rheingold): "Die in linden Lüfte Wehn da oben ihr lebt, lacht und liebt"

## Beispiel 5

Das Ungreifbare, Wehende dieser luftigsten aller Tonarten wird hier noch besonders hervorgehoben durch das gestaltlose Flirren der Streicher-Tremoli und das vage Gleiten der Solo-Violine.

Den höchsten Grad von Verklärung erreicht Cis-dur in der Todes Euphorie Siegfrieds in der Götterdämmerung: "Süsses Vergehn"

## Beispiel 6

Man atmet hier förmlich Himmelsodem. Der Grenzbezirk zwischen irdischem Tod und dem Erwachen im geistigen Bereich ist gewiss nie hell-sichtiger dargestellt worden, als hier in der Götterdämmerung.

Verwiesen sei auch auf das Gegenstück zu Siegfrieds Tod im "Tristan": "Ha horch er wacht"

## Beispiel 7

Wieder findet sich jenes ahnungsvolle Lauschen auf das Entfliehen der Seele nach dem Tode.

Cis-dur hat auch eine gewisse Verwanatschaft mit Fis-dur. Das Phantastische, Irreale des Fis-dur ist aber bei seiner Dominante doch mehr verfeinert und zur reinen, ungetrübten Schau sublimiert.

## Holländer:

H<sub>2</sub> 146 (445) "Welch holder Klang im nächtlichen Gewühl"  
 H<sub>2</sub> 146/7 (446) "Du bist ein Engel"  
 Schwärmerische Begeisterung

-----

## Tannhäuser:

Ta<sub>1</sub> 49 "floh die Begeisterung dir"  
 Ta<sub>3</sub> 268 (696/7) "nun süsse Göttin leite mich"

-----

## Rheingold:

R<sub>2</sub> 92 (252/3) "Wohl was mit den Riesen Du"  
 R<sub>3</sub> 164 (450) "Die in linder Lüfte wehn"

-----

## Siegfried:

S<sub>2</sub> 221 (222) "Hast Du das Fürchten ge-lernt"  
 wohl nur DD (Zwischendominante) von h-moll

-----

## Götterdämmerung:

G<sub>2</sub> 161 (49/50) "Vom Brunnhildenstein dort sog ich den (Atem ein,  
 mit dem ich dich rief)"  
 G<sub>3</sub> 328 (230/1) "Süßes Vergehn" (seliges Grauen)  
 Himmels-Atem  
 G<sub>3</sub> 351 (337) "O (ihr, der Eide ewige Hüter)"  
 Hellsichtigkeit vor dem Tod

-----

## Tristan:

Tr<sub>2</sub> 162 (511) "Als mir die Ahnung hehr und gewiss zeigte, was  
 mir die Sühne verhiess" = süßes Vergehn  
 vgl. G<sub>3</sub> 328 (230/1) resp. 351 (337) u. P<sub>2</sub> 177/8 (198/9)  
 Tr<sub>2</sub> 181 (574) "Wem der Traum der Liebe lacht"  
 Tr<sub>3</sub> 301 (958) Nach "ha horch er wacht!"  
 Erwachen im Geistigen; enharmonische Verwechslung →  
 (Vergöttlichung  
 s. unter Des-du)

-----

## Meistersinger:

M<sub>1</sub> 55 (175) "Sodass sie recht dem Merker zur Hand"  
 Tendenz → h (= ~~F~~ von G(T))

-----

## Parsifal:

P<sub>2</sub> 177/8 (198/9) "wenn dann ihr Arm dich wütend umschlang"  
 P<sub>3</sub> 228 (58/9) "O Gnade, höchstes Heil, o Wunder"  
 höchstes geistiges Entzücken

-----

"Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahrsten, besten Freunde Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichtsreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und stendes!" (W.A.Mozart)

Wie für die Cis-dur-Tonart, so finden wir auch für ihre Moll-Variante relativ wenig Belege bei Wagner. Wie ist die Spärlichkeit der cis-moll-Beispiele etwa im Vergleich mit den verwandten Tonarten fis- und h-moll zu erklären? Vielleicht gibt hier eine Äusserung Wagners, die er gelegentlich seiner Beschäftigung mit den philosophischen Schriften Schopenhauers und im Zusammenhang mit der indischen Lehre von der Seelenwanderung getan haben soll, Aufschluss: Wagner sah den vermeintlichen Sinn seines Lebens in der Aufgabe, das Fleischlich-Sinnliche im Musikalischen auszudrücken, d.h. im Musikdrama zur Darstellung zu bringen. Für eine spätere Reinkarnation, glaubte er, sei ihm die Verwirklichung des Geistigen im Bereich des Symphonischen vorbehalten.†)

Es ist nun rührend und erschütternd zugleich, wie Bruckner, in der Vorahnung von Wagners Tod, im II.Satz seiner 7.Symphonie den über alles vergötterten Meister im geistig-ernsten Bereich des cis-moll-Adagio zur ewigen Ruhe geleitet und ihn von aller Unruhe und Getriebetheit des Fleisches erlöst. So soll denn das Tubenthema dieses Satzes zu Beginn des cis-moll-Abschnittes stehen, so wie über dem Cis-dur-Teil das Bach-Praeludium als Wappen stand.††)

#### Beispiel 1

Dieser langsame Satz ist eine der grössten Gedächtnistaten eines Genies für den andern. Das soll auch erklären, weshalb hier ein erst nach Wagners Tod vollendetes Werk als Prototyp für den Charakter des cis-moll im Lebenswerk Wagners gewählt wurde. Das eigentliche Wesen dieser Tonart offenbart sich erst bei dem kongenialen Bewunderer und Anbeter seiner Kunst.†††)

Für die Authentizität dieser Äusserung, die mir aus anthroposophischen Kreisen zugetragen wurde, konnte ich keine Belege auffinden.

†) Erst nach dem Eintreffen der Todesnachricht entstand der verklarte Cis-dur-Schluss des Adagios, in den der tiefernste Satz schliesslich niedervoll mündet. Wohl unbewusst liess Bruckner in den erlösenden Schlusstakten Bizets "Carmen" anklingen: "L'amour est enfant de Bohème" (!)

††) Das wichtigste cis-moll-Beispiel, lang vor Wagner, findet sich wiederum bei Bach: die 5-stimmige Fuge im ersten Teil des Wohltemp. Klaviers. Auffällig ist das erste Thema dieser Tripel-Fuge insofern, als eine starke Ähnlichkeit mit dem B-A-C-H-Thema aufweist, das in jener Fuge, letzten Tripelfuge der "Kunst der Fuge" als "Contrasubject angebracht worden ist", und "über der der Verfasser gestorben ist" (Ph.E. Bach). - Tatsächlich liegt schon über diesem Frühwerk der grosse erhabene Ernst, der der dis-moll-Tonart eigen ist.

In der mittleren Schaffensperiode Wagners findet sich allerdings ein sehr bedeutungsvoller cis-moll-Einfall: beim ersten Erscheinen Erdas im "Rheingold"

Beispiel 2 "Weiche, Wotan, weiche"

Die schaurigen Kassandrarufo der Seherin sind wie von Grabeshauch umweht. Auch hier, wie in dem Bruckner-Beispiel, eignet der cis-moll-Tonart "der verborgene Sinn für das, was noch nicht gegenwärtig ist" (Kant).<sup>†</sup>)

Das unruhige Wesen Wagners, das mit der gewaltsamen, sinnlichen Natur Wotans manche Verwandtschaft zeigt, ist gut aus dem folgenden Beispiel aus der "Walküre" herauszuspüren:

Beispiel 3 "Mit Liebeszauber band ich die Wal"

Rein verkörpert ist dann das Wesen des cis-moll in seinem Spätwerk "Parsifal", im feierlichen Auftakt der Trompeten und Posaunen zu Beginn der Verwandlungsmusik vor Titurels Totenfeier:

Beispiel 4 "Gestatte Herr, dass dein Knecht  
dich geleite"

Leider wird die Tonart hier nur flüchtig berührt, doch besteht zwischen diesen wenigen Takten und dem Beginn des Bruckner-Adagios (B.1) zweifellos ein geistig-seelisches Band.

Auch im Tristan findet sich mehrmals die Beziehung des cis-moll zur Todes-Sphäre:

Beispiel 5 "Tristan will ich erwarten"

Die Tonart enthüllt hier das Unausgesprochene: Tod und Grab erwarten Tristan.<sup>††</sup>)

†)

Die prophetischen Eigenschaften der Tonart erweisen sich auch bei Beethoven in geheimnisvollen Zusammenhängen: die cis-moll-Klaversonate op.27 Nr.2 entstand vor der Verheiratung Giulietta Guicciardi's, das cis-moll-Quartett op.131 in dem Jahr vor dem Selbstmordversuch des Neffen Karl, beides Ereignisse, die Beethoven im Innersten treffen sollten. Neben Zügen erhabener Gelassenheit zeigt die Tonart bei Beethoven auch den Ausdruck quälender Unzufriedenheit, die sich bis zu Ausbrüchen wütenden Grimmes oder forcierter, aus Makabre grenzender Lustigkeit steigern kann. Da Beethoven sich aus spieltechnischen Gründen vor den entfernten Kreuztonarten scheute ("erschrecken Sie nicht über die 4 Kreuze" aus einem Brief Schott vom 29.(?)Sept.1826) sind unruhigere Züge in seinen cis-moll-Kompositionen mit enthalten, als dieser Tonart eigentlich adäquat sind und die bei Wagner (und Bach!) erst für gis- und dis-moll bezeichnend sind. Sehr typisch dagegen haben Moussorgsky und der spätere Verdi cis-moll als Tonart der Todesahnung verwandt: im mysteriösen Mönchschor vor dem Tod des Zaren Boris und im Vorspiel zum Schlussakt des "Otello".

††)

Vgl. hierzu das Todesurteil aus der "Frau ohne Schatten" (Richard Strauss) Fürstner-Klav.-Auszug S.13/4 "Er wird zu Stein".

Vom psychologischen Standpunkt aus sind auch die Harmoniewechsel am Schluss von Isolde's grosser g-moll-Szene (III. Akt) sehr aufschlussreich:

Beispiel 6 "Horch! Er wacht!"

Jeder Akkord hat eine andere Bedeutung: cis-moll ist das Lauschen auf das Todes-Mysterium, Cis-dur das Entschweben der Seele in das "Zwischenreich", Des-dur die Heimkehr in den göttlichen Ursprung. Auch das folgende stufenweise Zurücksinken zum Boden der Wirklichkeit (F = Scholle, Heimat) lässt sich fast körperlich-räumlich miterleben.

Zuletzt zitiere ich noch ein Beispiel von Rich. Strauss aus dem Schluss-Gesang der "Salome"

Beispiel 7 "Das Geheimnis der Liebe ist grösser  
als das Geheimnis des Todes" +)  
(Fürstner-Partitur Studierziffer 350)

Auch hier führt das Todes-Erlebnis über mehrere Stufen, allerdings dem dekadenten Charakter Salomes entsprechend, hinunter: cis-moll symbolisiert das Todes-Mysterium (Salome schmeckt es auf den Lippen des Jochanaan, ibidem: 355/6), es-moll den Verfall, die Verwesung, c-moll mit Quarte und Sixte ajoutées die absolute Finsternis.

## cis-moll

## Holländer:

- H<sub>2</sub> 97 (305) "Den fliegenden Holländer (lasst in Ruh"  
(Er möge im Grabe ruhn)
- H<sub>3</sub> 169 (522) nach "Antwortet doch!" szen.Bemerkung:"Grosse Stille"  
sc. die Grabesstille!

-----

## Lohengrin:

- L<sub>1</sub> 7 ( 13) flüchtig berührt im 12.Takt vor Schluss des Vorspiels  
vgl.L<sub>3</sub> 245 (774) cis-moll = ~~A~~ → A(T)
- L<sub>2</sub> 98 (281) "Der Held<sup>(6)</sup> er war in deiner Macht"  
(wohl nur <sup>4</sup> Dominante von fis-Tonika)
- L<sub>3</sub> 245 (774) "heilgen Wonne"  
vgl.L<sub>1</sub> 7(13) Vorspiel zum 1.Aufzug (im 12.Takt vor  
Schluss) die Tonika-Vorausnahme (A) der Pauke  
zum gleichzeitig erklingenden gis<sup>7</sup>
- L<sub>3</sub> 250/55(788) Elsa:"sei Gottes Gnade nicht aus Dir verbannt"  
Chor:"weh, du hehrer, gottgesandter Mann"  
das über b-moll (245) entstandene des-moll wird umge-  
deutet in cis-moll  
(des-moll = Variante der Parallele zu b-moll)

-----

## Rheingold:

- R<sub>2</sub> 104 (284) "Um den gleissenden Land, der Tiefe entwandt"  
(berührt)
- R<sub>2</sub> 109 (295/6) "schimmernd Zwerge schmieden"  
(sc. in der Tiefe der Erde)
- R<sub>3</sub> 162/3(446/8) "Zu was doch ~~ich~~ <sup>ich</sup> frohmt dir der fort"  
(sc. im Reiche der Nacht)
- R<sub>4</sub> 222 (624 ff) Erda-cis "Weiche, Wotan"  
sehr charakteristisch - Grabes-Tonart -Kassandra

-----

## Walküre:

- W<sub>1</sub> 66 (175/6) "Fremdes nur sah ich von je"  
(1.Takt der Singstimme sowie Gl.u.Fg. noch als des-moll  
notiert) hat hauptsächlich modulatorischen Sinn  
(wendung über A nach Des)
- W<sub>2</sub> 124/5(120) Erda-Thema "Die alles weiss"
- W<sub>2</sub> 125 (122) "mit Liebes-Zauber band ich die wala"
- W<sub>2</sub> 128 (130) vor: "Ein andres ist's, achte es wohl, wess mich die  
wala gewarnt"
- W<sub>3</sub> 316 (360/1) "russ ich dich meiden"  
Abschied für immer

-----

## Siegfried:

- S<sub>1</sub> 63 (174) "drei der Fragen stell ich mir frei"  
Wimes Scheinnis-Krämerei

- 113 (320) "Dem kühnen Knaben verfiels"  
 159/60(52/3) "Wie dunkel sprichst du, was ich (deutlich doch weiss"  
 258/9 (59) "Nornen), sie weben das Seil und spinnen fromm"

-----

## Götterdämmerung:

- 18 (49) "Weisst du was aus ihm wird?"  
 Geheimnis  
 93 (338/9) "Eine Nacht am Ufer harrst du im Nachen"  
 (nur berührt mit Tendenz zu e und G)  
 115 (420) "Irr und ratlos ritten wir ängstlich daher"  
 Dominante → fis  
 128 (471/2) "Stürz auch in Trümmern walhalls strahlende Pracht"  
 228 (285) "mehr zürnt es mich als dich, dass ich sie schlecht  
 getäuscht (Tarnhelm-Motiv)  
 vgl.165/6 (62) "Der Tarnhelm wirkte dies" = Geheimnis  
 347 (316) "Sein Ross führt daher"  
 Walkürenritt in cis! (mit Sixte ajoutée)  
 351 (338) "Erschaut Eure ewige Schuld"  
 Todes-Verkündigungs-Motiv

-----

## Tristan:

- 60 (170/1) "Hörtest du nicht ...Tristan will ich erwarten"  
 Der Ernst der Todeserwartung, sehr feierlich!  
 162(509/10) "In deiner Hand den süßen Tod"  
 (Tendenz → cis) = Ruhe im Tod  
 285 (892/3) "Jetzt schwand das Schiff hinter dem) Fels, hinter  
 dem Riff, bringt es Gefahr"  
 Todesgefahr  
 301 (958) nach: "horch (er wacht" = Geheimnis des Todes =cis-moll  
 (Eintritt in das "Zwischen"-Reich = Cis-dur)

-----

## Parsifal:

- 57 (209) Verwandlungsmusik - Heilandsklage 1.mal s.unter des-moll  
 163/4 (167/9) "Wie ist er zag, wie ist er kalt"  
 vgl."Frau ohne Schatten" S.13/14 "Er wird zu Stein"  
 22 (34) Vor "erkennst du ihn, der ist's, der einst den Schwan  
 erlegt" Mottl-Bemerkung: "Wie ein feierliches Opfer"  
 und bei Posaunen-Einsatz "Parsifal schaut zur Lanzen-  
 spitze"  
 Bezug zu Christi Leiden)  
 29 (67) "Begehrt im wütenden Trotze nun den Tod"  
 250 (141/2) Verwandlungsmusik zur Totenfeier - vgl.auch 249 (135)  
 nach: "Gestatte Herr, dass Dein Knecht dich geleite"

-----

## Des-dur

(Klopstock): ".....fängt auch immer gar zu weit von oben an, immer maestoso! Des-dur! Nicht?" (Äußerung Beethovens<sup>†</sup>)

Beethoven hat offenbar als erster die göttliche Herkunft der Des-dur-Tonart erkannt, der langsame Satz der Appassionata soll demnach als Prototyp zu Beginn stehen: Beispiel 1

Wagners Walhall-Motiv am Anfang der 2. Rheingoldszene ist deutlich diesem Beethoven'schen Muster nachgestaltet.

## Beispiel 2

Das Choralartige des Themas vermittelt auch hier beim Hörer spontan die Vorstellung des Göttlich-Erhabenen, des "Oben", während C-dur das "hier", die Erdenwirklichkeit verkörpert.

Vgl. die folgenden analogen, ebenfalls sehr typischen Stilen aus der Götterdämmerung: Beispiel 3 und 4

"Erlöst war Gott und Welt" aus der Waltraute- Erzählung und das "Ruhe Du Gott" aus Brünnhildes Schlussgesang.

Es hat den Anschein, dass das Wort "Gott" unmittelbar den Des-dur-Akkord auslöst, das belegt auch der Schlussgesang der jüngeren Pilger aus dem Tannhäuser:

## Beispiel 5

"Hoch über aller Welt ist Gott"

Und als Wohnsitz von Gottes Statthalter erhält auch "Rom" als Pendant zu "Walhall" seine Des-Tonalität.

## Beispiel 6

"Nach Rom gelangt ich so zur heiligen Stelle"

Man sieht: im Grunde ist der Radius der Des-dur-Tonart sehr eng gezogen: sie kennt nur einen einzigen Inhalt: Gott und seine "Wohnungen". Das Göttliche ruht in sich selbst, ist ewig, ohne Ende. Jene fruchtbare Spannung von Gott zum Menschen hin, die sich in C-dur verkörpert, ist hier ausgeschlossen: in Des-dur spiegelt sich das ewig in sich ruhende Sein! Und wenn am Schluss der Götterdämmerung die lindes Mutterschafts-Melodie in Des-dur den Hibelungenrin, beschliesst, so ist hier alles Menschlich-Allzumenschliche abgefallen, ist heimgekehrt in den göttlichen Ursprung.<sup>††</sup>)

## Beispiel 7

---

<sup>†</sup>) zitiert nach Richard Hennig, "Die Charakteristik der Tonarten" Berlin 1897 S.68.

<sup>††</sup>) Erinnern möchte ich an den Tod von Boris Godunow (Moussorgsky). Die Des-dur-Schluss-Fakte senken sich wie eine Stahlenkrone auf das Haupt des sündigen Herrschers, er lässt sich "fallen in Gottes Hand"

Wenn im Wagner-Werk sich Menschenliebe zu religiöser Empfindung  
 merkt, wenn Liebende sich in metaphysischem Sinn für einan-  
 vorbestimmt glauben, erklingt immer wieder die Des-dur-Tonart.  
 In der Handschrift der Götterdämmerungspartitur stehen nach dem  
 ausgehaltenen Des-dur-Schlussakkord die Worte: "Für Dich!"  
 ("Cosima")

Im Tristan findet sich die folgende, sehr typische Stelle:

#### Beispiel 8

"Das süsse Wörtlein: und, was es bindet, der Liebe Bund"  
 hier wieder das Einswerden des Getrennten (Platon) im heiligen  
 Bereich.

Die überirdisch verklärte feierliche Stimmung des Meistersinger-  
 Stücks, die von der realistischen Späre des übrigen Werkes sich  
 abhebt, beruht vor allem auf dem breit ausgespannenen Des-  
 Mittelteil des Ensembles (Dominante → Ges (T))

#### Beispiel 9

Über den Charakter der Des-dur-Tonart herrscht eine erstaunlich  
 einheitliche Auffassung, auch bei späteren Meistern. Die religiöse  
 Stimmung, die über innigster Liebesempfindung<sup>4)</sup> als Krönung liegen kann,  
 reicht aus dem langsamen Satz von Bruckners Achter Symphonie:

#### Beispiel 10

Die Schluss-Apotheose von R. Strauss' "Ariadne" (nach der Verei-  
 nigung Ariadnes mit dem Gott Bacchus) ist ohne Walhall (Beispiel 2)  
 das Ende der Götterdämmerung (Beispiel 3) nicht denkbar:

#### Beispiel 11

Von Verdi möchte ich das Nachspiel des I. Otello-Aktes als Des-  
 Beispiel aus dem romanischen Bereich zitieren:

#### Beispiel 12

"Vien, Venere splende" (Ricordi S. 107 (164/6))  
 musikalische Diktion ist ganz unwagnerisch, aber der Bezug zu  
 "Gestirnen über uns" (Kant) ist auch hier gegeben ebenso wie die  
 Erhöhung der erotischen Sehnsucht (vgl. Otello: "un bacio" = E-dur  
 66 (162/3)) ins Transzendente. Auch das Akkordlich-Choralartige  
 findet sich hier wieder, wie so oft bei den Themen dieser Tonart.

zum Thema des Adagios äusserte Bruckner: "Da hab ich zu tief in  
 Mädchenauge geblüht", zitiert nach Max Auer "Anton Bruckner und  
 sein Leben" Wien 1934, S. 277.

## Des-dur

## Holländer:

H<sub>3</sub> 200 (623) "vom Ufer wir den Vater scheiden sahn"  
wohl nur Terzverwandschaft: ~~F~~ → F (T)

## Tannhäuser:

Ta<sub>1</sub> 46/8 (126/9) "Dir töne Lob" l. Strophe  
sc.: "Dir, Göttin"  
Ta<sub>1</sub> 66 (167) "Tief in der Erde wärmendem Schooss"  
(Venus sieht ihr Reich als Göttlich an (Parallelele zu Walhall)  
Ta<sub>2</sub> 154 (395/6) "Es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne" (Von oben her = Beethoven)  
Ta<sub>3</sub> 261/2 (672/5) "Nach Rom gelangt ich 'so" (quasi Walhall)  
Ta<sub>3</sub> 282 (745) "Hoch über aller Welt ist) Gott"

## Lohengrin:

L<sub>1</sub> 15 (40/1) "Und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel"  
(Für Telramund ist Ortrud = Göttin)  
L<sub>1</sub> 27 (83) Gott allein soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden  
"Zum Gottesgericht"  
L<sub>2</sub> 94 (265) "desto gewaltiger kämpfte Gottes Kraft"  
L<sub>2</sub> 158 (467) "Hat nicht durch Gott im Kampf geschlagen  
mein teurer Held den Gatten dein"  
L<sub>2</sub> 177 (536) Elsa: "erbebt des Herzens Grund"  
Neapol ~~S~~ → c. (T)  
L<sub>3</sub> 205/6 (632) "Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen"  
sc. weil du "kamst auf Gottes Rat"  
L<sub>3</sub> 237 (749/50) "das Gott mir angetraut"  
L<sub>3</sub> 239 (758) "Enthülle mein Geheimnis ich vor allem"  
(d.h. die göttliche Herkunft)  
L<sub>3</sub> 246 (776/7) "zu Dir fühlt) ich in Liebe mich entbrannt"  
(ins Göttliche überhöht)

## Rheingold:

R<sub>1</sub> 27 (76/7) "Wie Deine Anmut mein Aug erfreut"  
Dominante zur Liebesschmeichelei in Ges  
R<sub>1</sub> 64 (184) Walhall-Motiv II. Szene: Das "Göttliche"  
"Von oben her, Klopstock" (Beethoven)  
R<sub>1</sub> 66 (191/2) dto. "vollendet das ewige Werk"  
R<sub>2</sub> 93/4 (256/7) dto. "Haus und Hof, Saal und Schloss  
R<sub>3</sub> 166 (455/6) "In wonnigen Höhn, in seligem weben"  
Walhall-Motiv  
R<sub>4</sub> 217 (610) vor: "Weh noch blitzt ihr Blick zu mir her" (Freia-Motiv)  
Die Göttin im Gegensatz zu den Riesen  
R<sub>4</sub> 218 (614/5) "Lasst euch raten, den Rheintöchtern gehört das Gold"  
(Loge weiss: Wotan (Des) will es behalten)  
R<sub>4</sub> 241/2 (696/99) Walhall-Thema vor "Abendlich strahlt"  
R<sub>4</sub> 247 (717/8) "In Walhall wohne mit mir"  
R<sub>4</sub> 252/3 (731/33) "Ihr da im Wasser" - Rückkehr zur Wotans-Tonart  
sc. "an der Götter neuem Glanze sonnt Euch selig"  
R<sub>4</sub> 255/6 (739/51) Einzug der Götter

## Walküre:

- 57 (80) "Nun weisst Du, fragende Frau" ~~S~~ → c(T)  
Siegmond und Sieglinde sind Wotanskinder,  
überhöhte Liebesempfindung
- 57/8 (179/83) "hell wie der Tag"  
(Erhöhung des Eros ins Göttliche)
- 56/7 (224) "Von der süssesten Wonne heiligster Weihe"  
vgl. W<sub>2</sub> 153 "Aus Wonne, Entzücken, zucktest Du  
Walhall-Thema in der Todesverkündigung auf"
- 56/9 (248/9) "Wunschnädchen walten dort hehr"
- 56/9 (260/5) "Hier bin ich, Vater"
- 56/7 (219) Götter-Tonart nur angedeutet

## Siegfried:

- 56/1 (171) "Der Wissens Wette zum Pfand" (Wotan)
- 56/7 (188/97) "Auf wolkigen Höhen wohnen die Götter"
- 57/3 (206) "Mir leuchtet Wotans Auge"
- 56/5 (368) "Starr ward er und steif, herrisch der harte Stahl"
- 56/1 (23) "Wen gewahr ich im Dunkel dort" = Walhall, Wotan
- 56/3 (30) "Wer wehrte mir Wanderers Fahrt" (nur berührt)
- 56/5 (34/5) "mein Ring) zahlte der Riesen Müh, die Deine  
Burg Dir ge-(baut" = Walhall
- 56/0 (164) "Wer bist Du kühner Knabe" (As<sup>7</sup> → Des)  
(sc. "bist Du etwa ein Gott")  
Des ist ~~As~~ der f-Tonika -vgl. 201 (168)
- 56/6 (158) "zur schlafenden Frau" As<sup>9</sup> → Des
- 56/3 (178) "Zieh hin, ich kann dich nicht halten"  
Götterdämmerungs-Motiv in Walhall-Tonart!!
- 56/2/3 (299) "Deines Atems Wehen fühl ich warm"  
nur Sequenzbildung zwischen ces und Es
- 56/5 (306/7) "Dass der Augen Weide sie labe"
- 56/6/7 (310) "Wunden dem Haupte schlug mir das Weib"
- 56/0 (323/4) "Noch bist Du mir die träumende Maid"  
wohl zu unausgesprochenem Des gehörig  
Brünnhilde noch in walhall-welt
- Götterdämmerung:
- 56/1 (25) "Den hielt er als Haft der Welt" (Walhall)
- 56/2 (27) "Der weltliche) welches Geäst" (Götterdämmerungsmotiv)  
vgl. 13 "sitzt dort Wotan im Saal"
- 56/7 (45) "Räte raunt er dem (Gott"
- 56/2 (270) "Von edlerer) Zucht am Zaume ein Ross"  
göttliche Herkunft Granes
- 56/1 (288) "Den ersten Trank zu treuer Minne"  
Välsungenliebe in Götter-Tonart
- 56/0 (318/20) "Blühenden Lebens labendes Blut träufelt ich in  
den Trank"  
Des = Dominant-Leittonwechselklang des folgenden  
b-moll (Gunter) ~~As~~ (Des) → T (b)  
unter b

- G<sub>1</sub> 90 (327) "In Strahlen (ström es dann)"  
Schwur vor den Göttern - vgl. 91(328) "So (biet ich d
- G<sub>1</sub> 95 (347) "Wohin eilen die Schnellen" As<sup>7</sup>  
vgl. 96 (350) Violinen vor "Siegfried mein" Des<sup>9</sup>  
(Gutrune fühlt sich unwürdig des "göttergleichen" He
- G<sub>1</sub> 121 (442) "Erlöst wär Gott und Welt"
- G<sub>2</sub> 173 (88/9) "Not ist da" (Hagenruf) Götterdämmerungs-Motiv  
(Neapol. zur Tonika = C)
- G<sub>2</sub> 184 (124) "Starke Stiere (solit ihr schlachten"  
sc. "den Göttern zur Ehre"  
nur berührt, Neapol. (♯) zur Tonika-c  
(resp. SS zur Tonika-Parallele Es)
- G<sub>2</sub> 198 (174/5) "Brünnhild die hehrste Frau bring ich such her zum  
Brünnhilde = Göttin, "edleres Weib"
- G<sub>2</sub> 202 (187/8) "Gunters milde Schwester, mir vermählt, wie Gunter d  
Bezug auf Schwur, vgl. G<sub>1</sub> 90/1 (327/8)
- G<sub>2</sub> 211 (219/20) "Heilige Götter, himmlische Lenker"
- G<sub>2</sub> 216 (240) "Notung, das werthe Schwert, wahrte der Treue den E  
Napol. zu C (Schwert)  
Des = Schwur bei den Göttern
- G<sub>2</sub> 222 (259) "Spitze achte des Spruchs" - vgl. 225 (268/9)
- G<sub>2</sub> 234 (306) "In seiner Macht hält er die Magd"  
= Götterkinder (nur berührt)
- G<sub>2</sub> 254 (375/6) "Heilige Schar" (eher zu Des als Ges gehörig)  
Tendenz: ♯ → C-dur
- G<sub>3</sub> 284 (87/8) "Nur seine Flut) sühnet den (Fluch"  
Götterdämmerungs-Motiv ♯ → f-T
- G<sub>3</sub> 285 (91) dto. "Weiche, weiche (dem Fluch"
- G<sub>3</sub> 329 (237) Trauermarsch (Melodie-Muster: "Nun weisst du frage  
Frau" W<sub>1</sub> 37 (Szenenbemerkung: Mond bricht durch wo  
Bezug zu Wotan und Walhall
- G<sub>3</sub> 344 (304/5) "Sein Mannesgemahl bin ich, der ewige Side er schw  
bei den Göttern!
- G<sub>3</sub> 353 (344/6) "Ruhe, du Gott" ewiges Des-dur - sehr typisch
- G<sub>3</sub> 356 (365) "Weiset Loge nach) Walhall" (Götterdämmerungs-Motiv)
- G<sub>3</sub> 357 (368) "in Walhalls prangende) Burg" Walhall-Motiv
- G<sub>3</sub> 362 (385/6) "Selig grüsst dich dein Weib"  
Erhöhung ins Göttliche
- G<sub>3</sub> 365 (404/7) Walhall im Feuerschein (mit "Weia, waga" und Siegl  
Motiv gekoppelt)
- G<sub>3</sub> 367 (427/9) Sieglindes Mutterschaftsmelodie in der  
göttlichen Erhöhung
- Tristan:
- Tr<sub>1</sub> 31(82/3) "Erkennst du meine Schmach), nun höre, was sie m  
Isolde als "Göttin" sieht Tristan als "Vasallen"  
(Des = Überheblichkeit Isolde aus Stolz)
- Tr<sub>1</sub> 39 (108/9) "Da Friede Sühn und Freundschaft von allen ward b  
schworen" sc. "bei Gott"  
Trugschluss → b-moll  
Des = ♯ von f-Tonika

- 1 70 (204) "Doch was er schwur, das schwur ich nicht"  
Schwur-Tonart (bei den Göttern!) ausserdem ~~g~~ → c
- 1 86 (252) "Und ihrer Künste Wunder)kraft" - Übernatürlich  
dto.: ~~g~~ → c
- 2 112 (336) "Wie hört ich sie, tosten noch) Hörner" "im Schweigen  
der Nacht" Vergöttlichung der Natur, Pantheismus  
vgl. vorher "Nicht Hörnerschall tönt so hold" (334/5)  
As<sup>6</sup> → Des
- 2 152 (471/2) "der Ehre Glanz, des Ruhmes Macht" Glorienschein
- 2 161 (507) "zu trinken "ewige" Minne, mit mir dich im Verein"  
Liebe = göttlich-ewig  
Das Ewige = vgl. Schluss-Takte Götterdämmerung
- 2 179/80 (568/9) "Niewiedererwachens wahnlos hold bewusster Wunsch"  
Nirwana = Walhall
- 2 189 (602) "Was es bindet, der Liebe Bund"  
das "und" = heiliges Eheversprechen vor Gott
- 3 230 (722) Cb. vor "Kurwenal, he, sag Kurwenal"  
untypisch = ~~g~~ → f  
vgl. 231 (724) "eine andere Weise hörtest Du dann, so  
lustig als ich sie nur kann" → Ges  
Neapol. → f-T
- 3 242 (751/2) "Wo ich erwacht), weilte ich nicht, doch wo ich  
weilte" = in göttlichem Bereich, Nirwana (s.o.)
- 3 270 (839) "Um ewig an meinem Leiden"
- 3 290 (911) Vor: "O diese Sonne" Fieberszene beginnt in Des ( $\frac{6}{4}$ )  
Funktion: Neapol. (~~g~~) zum folgenden C-Jubel:  
vgl. 291 (914) "Jagendes Blut, jauchzender Mut"  
As<sup>7</sup> → Des
- 3 301 (959) "Ha horch, er wacht!) Geliebter"  
Enharmonische Verwandlung ins Göttliche (vgl. unter  
es folgt dann der Abstieg vom heiligen (Cis-dur)  
Bezirk in den irdischen (Verteidigung von Kareol)  
Des = Gott, Ces = Mütter, D = Errettung, F = Heimat
- Meistersinger:
- 6 (33) Des<sup>7</sup> Idealismus Walters  
Eva = Muse, Überhöhung
- 173 (65) "Kein Regel wollte da) passen und war doch kein  
Fehler (drin"  
Des = kommt von "oben" - vgl. auch unter As
- 178 (79) "Dann seid ihr) wohl klug". "Das weiss ich nicht"  
Des = Überlegenheit Sachsens (von "oben herab")  
S → As (T)
- 184 (95/6) "Wer sollt's ihm wehren, wenn's ihm geläng?"  
Dann wäre Beckmesser "obenauf"
- 333 (174/5) "Eure Hochzeit spukte unter den Leuten"  
Ironisch: Götterpaar Beckmesser - Eva!  
vgl. 337 "Was fällt Euch nur ein Meister Beckmesser"  
Des<sup>7</sup> → Ges Sachs: sehr "von oben herab"
- 378/9 (338 ff) "Einer Weise mild und hehr sollt' es hold gelingen"  
Mittelteil des Quintettes Dom. → Ges-T  
Glorienschein in Enge der Schusterstube  
(vgl. unter Ges-dur)

# Parsifal:

- P<sub>1</sub> 18 (53) "Des Siegreichsten Geschlechtes Herrn"  
Gottes-Streiter
- P<sub>1</sub> 33 (93/4) "O wunden-wundervoller heiliger Speer"  
vgl. 30 (89) "so schmähhlich über uns gebracht"  
Einbruch des Bösen im göttlichen Bereich
- P<sub>1</sub> 38 (114) "Das gaben sie in unsres Königs Hut"
- P<sub>1</sub> 44 (136) "Ein heilig Traumgesicht nun deutlich zu ihm sprich  
= Gott
- P<sub>1</sub> 66 (204/5) Beginn der Wandeldekoration (Heiliger Bezirk)
- P<sub>1</sub> 68 (218/9) Ende der Verwandlungsmusik (2.Posaunen-Fanfare)  
\* (Neap.) → C-dur = Liebesmahl  
Göttlicher Bereich
- P<sub>1</sub> 71 (228/9) "Ihm wird das Mahl) erneut" dto.
- P<sub>1</sub> 80 (254) "Nach ihm, nach seinem Weihegrusse, muss sehnlich  
(mich's verlangen"  
sc. "nach der heiligen Eucharistie"
- E<sub>2</sub> 174 (188) "Entblühtest du auch diesem) Blumenhaine"  
Des<sup>7</sup> sc. "Du Göttliche!"
- P<sub>2</sub> 198 (285) Vor"auch Dir bin ich zum Heil gesandt" Mottl-Beme-  
"Parsifal nähert sich Kundry"  
Sendungs- Bewusstsein
- P<sub>3</sub> 219 (27) "Heil dir mein Gast"  
feierliche Begrüßung (Beethoven "von oben her")
- P<sub>3</sub> 258 (173/4) "O der du jetzt im göttlichen (Glanz"
- P<sub>3</sub> 259 (177) "Einzig Gnade! (die schreckliche Wunde"  
Gnade "von oben herab" (Beethoven)
- P<sub>3</sub> 266 (212/3) Szen.Bemerkung: Dämmerung in der Tiefe  
wachsender Lichtschein aus der Höhe! - vgl. 259 (177)
- P<sub>3</sub> 270 (222/4) "Erlösung d. Erlöser" (hohes as<sup>2</sup> aus der Höhe)  
Szen.Bemerkung: hellstes Erglügen des Gräles  
Herabschweben der Taube  
Des = göttliche Gegenwart
- P<sub>3</sub> 272 (231/2) letztes breites Erklingen des Abendmahlsspruches  
(Trp.u.Pos.)

## des-moll

"Christus! ist kein Gott?" Er antwortete: "es ist keiner"

(aus der "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei".

Jean Paul, Sämtl. Werke Weimar 1928  
Abteilg. I Bd. VI S. 250)

Des-moll sucht Gott und findet das Nichts. Aus der Angst, von Gott verlassen zu sein, resultiert ein tief tragisches Weltgefühl, das sich bis zur Verzweiflung steigert aus dem Bewusstsein heraus, verstossen, ja verflucht zu sein.

Diese Tonart erscheint sehr selten bei Wagner, aber doch in sehr typischer Weise. Als bedeutendstes Muster sollen an erster Stelle die folgenden Takte aus dem 3. Tristan-Akt stehen:

"Im weiten Reich der Weltennacht"

## Beispiel 1

Das Geheimnis des des-moll kann nicht tiefer ergründet werden!

Auch das Thema der "Heilandsklage" (Parsifal: 1. Verwandlungsmusik) erklingt in des-moll (Mottl schreibt in seiner Klavierbearbeitung cis-moll!). Es symbolisiert den Schmerz Jesu über die Gottlosigkeit des Menschen:

## Beispiel 2

Verwesungshauch liegt über dem 2. Teil der Orchestereinleitung (Takt 10-16) zur Götterdämmerung, über das Reich der "Mütter" (Ges-dur) hinaus dringen wir noch eine Schicht tiefer hinab ins Dunkel-Nächtige, in die Zersetzung und Leere, die Übelkeit erzeugt (vgl. Sartre "La nausée", "Le néant"):

## Beispiel 3

In diesem Zusammenhang sei auch auf die Ausführungen unter ges-moll aufmerksam gemacht, das als Subdominante von des-moll grosse Verwandtschaft aufweist.

## des-moll

## Lohengrin:

- L<sub>2</sub> 186 (555/6) "Zurück von ihr Verfluchte"  
 L<sub>2</sub> 237 (746/7) "Soll dort ihm Gottes Strafe werden"  
 sc."er sei verflucht"  
 L<sub>3</sub> 247/50 (780/1) "Nein, ich lass dich nicht von Minnen".  
 Elsas Existenz ist "leer" ohne Lohengrin  
 (4) Tonalität unbestimmt und wechselnd)  
 des aber dominierend (später = cis)  
 vgl. unter cis-moll  
 L<sub>3</sub> 248 (784) "dass Du mich strafest, liege ich vor Dir"  
 des = Bruch des vor Gott geschlossenen Bundes

## Rheingold:

- R<sub>2</sub> 126 (342) "greis und grämlich"  
 (in E-Hr. u.Fg.: cis = Grab)

## Walküre:

- W<sub>1</sub> 66 (175) "Fremdes nur sah ich von je"

## Götterdämmerung:

- G<sub>1</sub> 5 (3/4) 2.Komplex des Vorspiels  
 Tod der Götterwelt (Negation des Des)  
 G<sub>1</sub> 103 (376/7) Unheilstimmung vor Szene Brünnhilde-Waltraute  
 G<sub>2</sub> 233 (305) "Wo ist nun mein Wissen gegen dies) Wirrsal"  
 G<sub>2</sub> 252 (368/9) "mit seinem Blut (büß er die Schuld"  
 G<sub>3</sub> 338 (276) "Siegfried, Siegfried (erschlagen"  
 Guttrune ist "leer" ohne Siegfried - vgl.L<sub>3</sub> 247 (780)  
 G<sub>3</sub> 346 (311) "Schichtet mir) dort am Rande des Rheins (zu Hauf"  
 mit Sixte ajoutée - vgl.348 (326/7) nach "Brünnhilde  
 Witwenverbrennung = Buddhismus Wort"  
 G<sub>3</sub> 353 (349) "Mein Erbe nun nehm ich) zu Eigen"  
 \*Verfluchter Reif"

## Tristan:

- Tr<sub>3</sub> 243 (753) "Im weiten Reich der Weltennacht"  
 Tragisches Weltgefühl (Götter-Negation)  
 (J.Paul: "es ist kein Gott")  
 also sehr bedeutungsvoll, nicht nur oS → As (T)

## Parsifal:

- P<sub>1</sub> 17 (51) "Arabia birgt dann) nichts mehr zu (seinem Heil"  
 P<sub>1</sub> 34 "Den heiligen Speer hat er entwandt"  
 P<sub>1</sub> 43 (131) "Den Gral auch wähnt er fest uns schon entwunden"  
 Gottesschändung  
 P<sub>1</sub> 56 (170) Vor: "Nun sag, nichts weisst du" Trauerkondukt  
 für Schwan oS → As  
 P<sub>1</sub> 67 (209/10) Heilandsklage in Verwandlungsmusik (1.Mal) in des-m  
 P<sub>1</sub> 63 (193) "Nie tu ich Gutes"  
 P<sub>1</sub> 76 (245) "Zu schwach doch bin ich, ihm zu dienen"  
 vgl.vorher: "mein Sohn Amfortas, bist Du am Amt" (2

## D-dur

D-dur ist von Natur etwas scharff und eigensinnig: zum Lermen, rüchigen kriegerischen, und aufmunternden Sachen wohl am aller bequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, dass nicht auch dieser Tonart seine Tönn, wenn er zumahl anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Pauke eine Violine dominiert gar artige und frembde Anleitung zu componiren Sachen geben könnte.

Mattheson.

Auch bei Wagner lassen sich zwei anscheinend völlig disparat erscheinende Eigenschaften bei dieser Tonart feststellen: Jugendliche Kampftüchtigkeit, die in ritterlichem Kampf ihre Kräfte spielen lassen muss, verbunden mit einer sehr ausgeprägten Neigung, sich zu distanzieren und sich durch ein heiliges Tabu gegen die Umwelt abzuschirmen und zu bewahren.

D-dur hat somit adelige Züge, es ist die Tonart mittelalterliche Ritterlichkeit, deren Ideale Kreuzzüge und Minnedienst sind.

Kriegerischer Kampfgeist verbindet sich mit religiöser Sehnsucht nach den "heiligen Stätten". Im Minnedienst verschmilzt unmerklich das profane der angebeteten "Frouwe" mit dem der heiligen Jungfrau, und Maria, Gottesmutter, wird zur Maienkönigin.

So drückt D-dur etwas Junges, Unbekümmertes<sup>+</sup>) und Frühlingshaftes aus, es wird schlechthin zum Symbol "Ewiger Jugend".

Aus derselben Wurzel stammen sowohl die aktiven Eigenschaften: Kampfgeist, als auch die bewahrenden Ideale der Reinheit, Keuschheit und der Heiligung des Lebens.

Die verschiedenen Charakterzüge der Tonart sollen nun an Einzelbeispielen gezeigt werden:

Für den jugendlich-draufgängerischen Wesenszug ist Mozarts Pedrillo-Oper "Auf zum Kampfe" ein sehr guter Prototyp.

## Beispiel 1

Etwas ins "Martialische" vergrößert erscheint der dieser Tonart inhärente Kampfgeist in der Biterolf-Arie aus dem Tannhäuser: "Heraus zum Kampfe mit uns allen"

## Beispiel 2

Nah verwandt mit diesen Beispielen sind die Männerchöre aus dem Tannhäuser: "In Früh'n versammelt uns der Ruf"

## Beispiel 3

Wie das Minnesänger-Ensemble im 1. Tannhäuser-Akt: "Sei unser Heinrich"

## Beispiel 4

Charakterisiert sich hier schon in der frühen bis mittleren Schaffensperiode Wagners die edlere, vornehme Auffassung des D-dur ab, die dann in den

Das schwer zu übersetzende französische Wort "désinvolture" trifft am besten den D-Charakter!

Rittergestalten des Tristan, des Walter von Stolzing, des Parsifal im gewissen Sinne auch beim Jung-Siegfried deutlich hervortreten

Für den Tristan soll als Muster stehen: "Heil unser Held Tris

Beispiel 5

für die Meistersinger das Lied Walters: "Am stillen Herd"

Beispiel 6

und für Parsifal die typischen Worte des Gurnemanz: "Doch adelig  
Du selbst und wohl geboren"

Beispiel 7

und schliesslich für Siegfried der ganze 1. Aktschluss, dessen über  
nicht endenwollender D-dur-Jubel zweifellos auf den dionysischen  
dentaumel am Schluss der 9. Symphonie von Beethoven zurückzuführen  
"So schneidet Siegfrieds Schwert"

Beispiel 8

Bei diesem übermütigen Aktschluss manifestiert sich auch jen  
D-dur bereits erwähnte ausserordentlich charakteristische Eigensch  
das "Ewig Junge". Im Rheingold ist diese Tonart geradezu das Symb  
ewiger Jugend und unmittelbar verbunden mit der Frühlingsgöttin F  
"Goldne Äpfel wachsen in ihrem Garten"

Beispiel 9

Der Begriff der Jugendlichkeit lässt sich mühelos in den ver  
densten Bereichen im übertragenden Sinn anwenden:

Im historisch-mythologischen auf alles, was als Frühzeit emp  
wird (Zeit der mittelalterlichen Könige, Ritter, Minnesänger etc.  
Verlauf des Tages als frühe Morgenstunden (B.3), im Ablauf der Ja  
zeiten als Erblühen der Frühlingslandschaft, wofür als besonders  
Beispiel der Karfreitagszauber aus Parsifal stehen soll: "Du sieh  
ist nicht so"

Beispiel 10

Für den Tabu-Charakter der Tonart möchte ich den Auftritt de  
Anna im Es-dur-Sextett des "Don Giovanni" als sehr typisch zitieren

Beispiel 11

Etwas Hoheitsvolles, Unantastbares liegt über diesem unerwarteten  
niewechsel: schon hier ist die Entscheidung gefallen, dass Anna s  
immer den Werbungen Ottavios entziehen will.

---

\*) Es ist bezeichnend, dass Wagner im allgemeinen für den Ausbruc  
stischer Raserei erst in weit "höheren" Regionen des Quintenzirkels  
adäquaten Ausdruck findet (E, H, Fis), der bei Beethoven mit den sp  
Mitteln der Wiener Klassik bereits bei D-dur (Finale der 9. Sympho  
und A-dur (Finale der 7. Symphonie) erreicht wird. Etwas Analoges ka  
im Reich der B-Tonarten beobachten (vgl. unter Es-dur). Diese Anhäu  
von Kreuz- und B-Vorzeichen zur Erreichung extremer Wirkungen hat  
Gegenstück in der "Inflation" von dynamischen Bezeichnungen (ffff  
ppppp) bei den Spätromantikern. Die reizabgestumpften Nerven brauc  
seit Wagner offenbar eine kräftigere Stimulanz! Es ist zweifelhaft  
sich hier um eine echte Differenzierung der Empfindung handelt. In  
hat Wagner- und dies scheint mir ein sehr wesentlicher Faktor sei  
monik zu sein- auch die vom C-Zentrum weit entfernten Bereiche de  
artenkreises psychologisch erschlossen - wiedererschlossen, denn s  
bei Bach hatten wir ja in dieser Hinsicht sehr wesentliche Erkennt  
gewinnen können.

So werden im D-Bereich Unnahbarkeit, Reinheit, Sehnsucht nach dem Heil geradezu als Synonyma aufgefasst: Tannhäuser entreisst sich den Fesseln der Venus mit den Worten: "Mein Heil liegt in Maria"

#### Beispiel 12

Nur die blosser Erwähnung des Namens Elisabeth löst spontan einen Harmoniewechsel nach D-dur aus (Vgl. B.11) "Bleib bei Elisabeth"

#### Beispiel 13

Diese Tonart symbolisiert die von oben einwirkende "Gnade", die die Rettung aus hoffnungslosen Situationen bringt.++)

Etwas äusserlich wirkt noch beim jungen Wagner die Erlösung des kriegeliegenden Holländer in der Schluss-Apotheose der Oper:

"Preis seinen Engel und sein Gebot"

#### Beispiel 14

Ganz erfüllt hingegen ist das Wesen der Tonart in jenen einzigartigen D-dur-Takten vom "göttlich-ewigen Urvergessen" im 3. Akt des Tristram

#### Beispiel 15

in und fallen Verheissungen, die sich auf die Sendung Parsifals beziehen: "harre sein, den ich erkor" und "so ward es dir verhiessen"

#### Beispiel 16 a und b.

Ein Beispiel aus Moussorgskys "Boris Godunow" soll nun diesen Abschnitt beschliessen, jene schöne D-dur-Melodie aus der ersten Pimen-Szene:++)

#### Beispiel 17 "Verleiht dem Alter neue Kraft"

Auch hier findet sich wieder der Bezug der Tonart zur heiligen Absonderung von der welt, zur Beschäftigung mit der historischen Frühzeit eines Volkes, aus der sich die Lebenskräfte des alten Mönches ständig erneuern, verjüngen.

---

+) Interessanterweise ist der Heils-Charakter des D-dur im Tannhäuser sowohl auf Maria und Elisabeth, als auch (im 2. und 3. Akt) auf Venus bezogen. Für den wankelmütigen Tannhäuser sind nacheinander Maria, Elisabeth und Venus in gleichem Sinne "Schutzheilige".

++) Klavier-Auszug der Urfassung, Neudruck Paris- Wiesbaden 1954, S.39

## Holländer:

- H<sub>1</sub> 17/19 (59/73) Coda der Ouverture - Holländer u. Senta werden "erlöst"  
Die harmonischen Rückungen des Mittelteiles entsprechen einer späteren Bearbeitung der Ouverture \*)
- H<sub>1</sub> 35 (121) Vor: "Das Heil, das auf dem Land ich suche"  
D = Heil
- H<sub>2</sub> 129/37 (402/20) Daland Auftritt und Arie 156/67 wieder sehr "melodisch"  
ohne besonders charakteristische Tonartenbehandlung  
Funktion: D = Tonika des ganzen Werkes  
(gleichzeitig Bezug zur Erlösung des Holländers (Senta))
- H<sub>2</sub> 152/3 (461/2) "Hört es, mein Heil hab ich gefunden"  
Bezug zum Opern-Schluss
- H<sub>3</sub> 217/8 (668/77) bis Schluss "Preis seinen Engel und sein Verbot"  
endgültige Entrückung und Errettung der Liebenden  
= Heil

## Tannhäuser:

- Ta<sub>1</sub> 27/9 (21/8) Tonarten im Pariser Venusberg untypisch moduliert  
vgl. das unter C-dur (Ta<sub>1</sub> 25/6) Gesagte  
Funktion: Wechselsubdominante von E
- Ta<sub>1</sub> 43 (121) "Die mir den Lenz verkünde"  
Heil, Freia, Verjüngung
- Ta<sub>1</sub> 50/1 (132/9) 2. Preislied-Strophe Tannhäusers  
Funktion: Sequenzartiges Steigen der einzelnen Strophen: Des - D - Es - E
- Ta<sub>1</sub> 66 (167) "Suche Dein Heil und find es nie"  
(Das Orchester verspricht das Heil)
- Ta<sub>1</sub> 71 "Trost dem Freunde zu weihn"  
"Wie einst lächelnd unter Tränen"  
(Venus als Trost-Spenderin - Venus = Freia = Maria)
- Ta<sub>1</sub> 77 (179) "Mein Heil liegt in Maria"
- Ta<sub>1</sub> 95 (216) "Bleib bei Elisabeth" = Heil
- Ta<sub>1</sub> 96 (219) "Ein Preis doch wars, den Du allein errangst"  
= Absonderung
- Ta<sub>1</sub> 96/8 (220/3) "Wars Zauber, war es reine Macht" = Entrückung
- Ta<sub>1</sub> 98/100 (224/9) konventionelles "Ensemble" "Sei unser Heinrich"  
Terzverwandt: ~~E~~ + → F (T)
- Ta<sub>2</sub> 149 (379) "Was wieder ihn in unsre Nähe brachte"  
= Heil durch Elisabeth
- Ta<sub>2</sub> 161/2 (424/30) Biterolf: "Heraus zum Kampfe"  
Ritter-Tugend "Für Frauenehr und hohe Tugend"  
vgl. Pedrillo (Entführung) "Auf zum Kampfe"
- Ta<sub>2</sub> 168 (455) "zieht in den Berg der Venus ein"  
vgl. Ta<sub>1</sub> 77 (179) "mein Heil liegt in Maria"  
Gleichsetzung von Profan-Heidnischem mit Seelenheiligem  
(Kühne Lästerung auch im Tonartlichen)  
vgl. 172 (462/4) "Im Venusberg hat er geweiht"
- Ta<sub>3</sub> 252 (644) "zeigtst du den Weg aus dem Tal"  
nur berührt = Weg des Heiles

\*) Vgl. das über die Pariser Bearbeitung des Venusbergs Gesagte unter C-dur Ta<sub>1</sub> 25/6

- 262 (676) "Da sah ich ihn, durch den sich Gott verkündigte  
= Heilsbringer
- 274 (726/7) "Mein Heil, mein Heil hab ich verloren, nun sei  
der) Hölle Lust erkoren"  
Tannhäuser setzt Heil = Hölle (vgl. Venus = Maria  
Ta 77 u. 160)
- Lohengrin:
- 7 (10/11) Einsatz der Trompeten (Grals-Motiv) Höhepunkt  
Ecclesia militans
- 5 (137/8) "Mein Held mein Retter nimm mich hin"  
über h-moll zur "Rettung" in D
- 10 (150) "Durch Gottes Urteil" = Rettung
- 3/6 (160/71) "So tretet vor zu) drei für jeden Kämpfer"  
und Absteckung des Kampfplatzes bis 56  
D als Kampf-Tonart, der Kampfplatz ist "tabu"  
für die anderen.
- 5 (236/7) Hochzeitsfanfaren auf der Bühne = Heil, Recht, Jugen  
(Gegensatz zur Höllentonart fis)  
D-dur = ~~F~~ → fis (T)
- 10 (254) dto.
- 11 (323) Elsa: "verzeih auch mir" (Heils-Tonart)  
D = Verzeihung! vgl. Karfreitagszauber P. 243
- 12 (325) "anfleh ich sein liebeich Gemüte"  
sc. um Gnade, Verzeihung
- 20 (351/4) Morgendämmerung D = früher Morgen, Frühling  
folgendes C-dur = Wachsen der Heiligkeit  
vgl. Rückkehr Freias R<sub>4</sub> 206/7 (579/84)
- 22/8 (356/74) Grosser Chor: "In Frühn versammelt uns der Ruf"  
mit Orchester-Einleitung  
fröhlicher (kriegerischer) Charakter  
in Frühe vgl. 120
- 36/42 (397/419) Chor: "Zum Streite säumet nicht"
- 22 (545) "Wir stehn zu dir, es soll dich nicht gereuen"  
kriegerisch ~~G~~ + → F (T)
- 11 (650) "Für dich wollt ich zum Tode gehn"  
D = Heil (vgl. Senta H<sub>3</sub> 217/8)
- 13/4 (661/2) "Dein Lieben muss mir hoch entgelten" (ritterlich)
- 4 (702) Aufmarsch II. Phase, Kampf-Tonart
- 9 (720) "Für deutsches Land" nur berührt  
Terzverwandt ~~G~~ + → F(T)
- 6 (778) "die hehre Macht" = Heil (vorübergehend, modulatorisch)
- 6 (802) "O bleib und zieh uns nicht von dannen"  
Tendenz, auf das Kriegerische abzulenken.
- 57 (807/8) "des Ostens Horden siegreich) nimmer ziehn"  
Tabu-Charakter, Kampf-Tonart

## Rheingold:

- R<sub>1</sub> 34/5 (98/100) Bei der Jagd das Ausweichen (= sich retten)  
D-dur erstmals im Rheingold
- R<sub>2</sub> 85 (235/6) "Ein Weib zu gewinnen" = ewige Jugend
- R<sub>2</sub> 86 (237/9) "Goldne Äpfel" 4to.
- R<sub>2</sub> 88 (242/3) Froh-Auftritt (thematisch nur Variante des  
"Goldne-Äpfel"-Motivs)
- R<sub>2</sub> 100/2 (273/9) Nach: "Weibes Wonne und Wert"  
Verjüngung durch Wabesliebe
- R<sub>2</sub> 113/4 (307/12) "Um des Rheines Töchtern"  
(Das Gold soll wieder "geborgen" werden)
- R<sub>3</sub> 142 (476) Vor: "Vieles sah ich" (Weltherrschafts-Thema)  
nicht charakteristisch: Funktion = Subdominante  
des beherrschenden A-dur  
Das Walhall-Motiv in ironischer Verkleinerung  
Vgl. die Wälsungen-Themen aus Mime-Perspektive S.74  
(ebenfalls in Transpositionen!)
- R<sub>4</sub> 215/6 (607/8) "Noch schimmert mir Holda's Haar"  
vgl. 100-102 Verjüngung
- R<sub>4</sub> 224 (632) "Ein düsterer Tag dämmt den Göttern"  
Das Götterdämmerungs-Motiv steht merkwürdigerweise  
in D-dur! Untergang = Erlösung der Götter!  
Vgl. G<sub>3</sub> 342 (294/5)
- W<sub>1</sub> 21 (40/1) Walküre:  
Nach: "Hunding will ich erwarten"  
= Gefert gegen das Schicksal  
Dur-Variante des d-moll der 1. Szene
- W<sub>2</sub> 168 (257/8) "gefallner Helden hehre Schar"  
(Ewige Jugend, vgl. Rheingold)
- W<sub>2</sub> 182 (306) "um des Pfandes willen" (6)  
Mutterschaft = Weiterleben (D) trotz Schicksal (d)  
D = Unterpand "Misswende"
- W<sub>3</sub> 273 (238) "Hierher auf den Berg bänne ich Dich" = Tabu
- W<sub>3</sub> 312 ff (344 ff) "Auf Dein Gebot"  
Entrückung, Absonderung, Unantastbarkeit Brünnhild  
vgl. Auftritt Donna Anna im Sextett (Abwehr gegen d  
Werben Octavios)
- W<sub>3</sub> 325 (397) "Loge hör"  
Wotan hält das Versprechen, Brünnhilde zu isoliere  
Siegfried:
- S<sub>1</sub> 12 (24/5) "Wenn Siegfried sehrend ihn schwingt"  
Weltherrschaft in Siegfrieds Händen = Heil
- S<sub>1</sub> 18 (40) "das frug ich mit dem Getön"  
Dominante → G T
- S<sub>1</sub> 24 (56) "Dem sollst du willig gehören"  
Gehorsam = tabu.D + → g (T)
- S<sub>1</sub> 34/7 (86/94) "Es sangen die Vöglein so selig im Lenz"  
deutlicher Bezug auf Freia, Jugend, Frühling
- S<sub>1</sub> 38/9 (98/9) "im Spiegel, Sonn und Wolken wie sie sind" und  
"mein eigen) Bild" (Jugendbildnis, Narziss)
- S<sub>1</sub> 45 (115) "doch Siegfried, der genas"  
Rettung

- 0/1 (310) "Was entzwei ist, zwing ich mir so"  
(Jugendlicher Eifer)
- 3 (363/4) "Bald schwing ich Dich als mein Schwert"  
(Jugendliche Kraft = Kampf)
- 6 (373/4) Nach: "Nun schwitze noch einmal, dass ich dich schweisse"  
dt. (Vorausnahme des Dur-Aktschlusses)
- 4 (431/47) "Nothung, Nothung"  
herrliche Dur-Stelle nach allem vorhergehenden Moll:  
Siegfried bezwingt mit seiner jugendlichen Unbefangen-  
heit die "Misswende" (d-moll) seines Vaters vgl. W. 19  
Das Gegenstück zu diesem Aktschluss = der Freuden-  
taumel am Ende der 9. Symphonie!
- (53) Vor: "An Heldenöhne hält sich Dein Trotz"  
(Der reine Held als Retter) D<sup>7</sup>  
vgl. vorher: "Dann zittre der Helden ewiger Hüter (47)
- (166) "Viel weiss ich noch nicht, noch nicht auch, wer  
ich bin" = Sendungscharakter, jugendlich
- (229) Mime: "gibst du mir das gutwillig nun nicht"  
Parallelele zu h-Tonika  $\Rightarrow \rightarrow h(T)$
- (246/7) "denn hasst ich dich auch nicht sehr"  
vgl. "aus dem Wege dich zu räumen"  
= verlogenes Heils-D-dur (Mime such sich durch Mord  
zu "salvieren")
- (8/9) Vorspiel Wanderer-(Seiten-)Thema in Dur-Dominante  
beginnend  
(Heilssucher: Wotan, Retter: Siegfried)
- (71) "das für sich zu vollbringen"  
sc. = die Rettung Siegmunds
- (159) "Es entfloh dir zu Deinem Heil"
- (166) "dem brennt es entgegen die) Brunst'" (Walküren-Motiv)  
D als das Abschirmende  
vgl. vorher: "umflutet die Frau" (163)
- (215) Grosses Viol.-Solo = Abgeschiedenheit des D-Komplexes  
vgl. 300 (216) "Selige Öde"
- (238/40) Nach: "Musst die Maid ich erwecken"  
sc. "zu meinem Heil"
- (324) "Sei mir ein Weib" Tendenz  $\rightarrow D$   
Brünnhilde ist für Siegfried = Heil (Freia)  
Götterdämmerung:
- (38) "Der Götter) Ende (dämmert ewig da auf"  
Ende = Heil - vgl. R. 224
- (99/100) "Gedenk der Liebe, der wir leben"  
sc. "und die uns feit"
- (202/3) "Dich neide ich, nicht neide mich du"  
Dur-Parallelele  $\Rightarrow \rightarrow h(T)$
- (300) "Was wär dir versagt,) steh ich zu dir"  
Siegfried = Heilsbringer
- (309/11) "Gewinn ich mir Gutrun zum Weib"  
Gutrun = Äpfel der Jugend (Freia)
- (436/7) "Lächelte ewig der Gott" (d.h. = erlöst)
- (449) "bin ich Törin enttaucht"  
Sie hat sich emanzipiert von ihrer früheren Gemein-  
schaft mit den Göttern

- G<sub>2</sub> 156 (32) "des Rheines Töchtern, die in Wassers Tiefe einst mi  
betört, (zurückzugeben den Ring"  
Rückgabe des Goldes = Heil, Rettung  
vgl. vorher: "Ein weises Weib" G<sub>2</sub> 156 (31)
- G<sub>2</sub> 162 (51/3) "Wacht Gutrune?"... "Siegfried ist da"  
Gutrune = Freia
- G<sub>2</sub> 174 (90/1) "Not, wehe" im Hagenruf als Halb-Tonsteigerung über  
das vorhergehende Des hinaus
- G<sub>2</sub> 196 (164/5) "Willkommen, Gunter" (2. Steigerung)  
Terzverwandt mit folgendem grossen B-dur
- G<sub>2</sub> 236 (315) "Leuchtend strahlte zu mir"  
Das Strahlen des Auges als Identitätsbeweis, die Wahr-  
heit (D) ist isoliert inmitten von Lügen
- G<sub>3</sub> 271 (49/50) "Euch lustigen Frauen lass ich ihn gern"  
lustig, jugendlich unbekümmert
- G<sub>3</sub> 306/7 (157/61) "trink Bruder, trink, dein Bruder bringt es dir"  
Ritterlichkeit - vgl. Lohengrin-Früh-Chöre L<sub>2</sub> 122 (36  
und Froh-Auftritt R<sub>2</sub> 88 (242)
- G<sub>3</sub> 308 (166) "Seit Frauen ich) singen hörte, vergass ich der  
Vöglein ganz" (Freias Apfel)
- G<sub>3</sub> 328 (230/1) "Ach dieses Atems wonniges Wehen"  
Freia
- G<sub>3</sub> 342 (294/5) Nach: "Her den Ring" die Siegfried-Hana  
Siegfried ist heil und unantastbar noch im Tod  
Sehr typisch!
- G<sub>3</sub> 342 (294/5) Götterdämmungs-Motiv bei Eintritt Brünnhildes =  
nun ist alles überstanden
- G<sub>3</sub> 347 (314/5) "die den edlen Leib des) hehrsten (Helden verzehrt"
- G<sub>3</sub> 354 (353) "Aus meiner Asche nehmt es zu) eigen"  
D = Reinigung vom Fluch
- G<sub>3</sub> 358 (371) "Grane mein Ross" = Reinigung durch Feuertod = Heil
- G<sub>3</sub> 367 (426/7) vgl. vorher nach: "Prangende Burg (368/9)  
Erlösungstod (=Heil) der Götter (Götterdämmungs-Mo-  
(nur in Viol. u. Br. = D-dur)
- Tristan:
- Tr<sub>1</sub> 25 (67) "Ein Herr der Welt (Tristan der Held" = Ritter, Adel  
D-dur = ~~G~~ + → F (T) resp. Dur-Variante der d-moll-  
Tonika (T+)  
vgl. 27 (71) "Heil unser Held Tristan, wie der Zins zah-  
len kann"  
Steigerung der vorhergehenden B-dur-Parallel-Stelle  
in der Medianten  
vgl. 28 (72) mit fis-moll eingedunkelt (Isoldes Wut)  
vor: "Weh, ach wehe, dies zu dulden"
- Tr<sub>1</sub> 69 (202) "Vor allem Volk) ward Urfehde geschworen"  
= ewiger Frieden (Tabu)
- Tr<sub>1</sub> 76/7 (227) Vor: "Wie sorgt ich schlecht um Deinen Herren" (D<sup>7</sup>)  
Isolde spielt die Besorgte. sie will Tristan bewahren  
für den gemeinsamen Tod
- Tr<sub>2</sub> 116 (347/8) "Meinst du Herrn Melot), o wie du dich trügst ... dan-  
welt er bei Melot alleine" = Geborgen beim Freund

- 2 148 (456) "Im eignen Herzen hell und kraus hegt ihn trotzig  
einst mein Trauter"  
Tristan will sich "salvieren" vor dem Widerstreit der  
Gefühle - vgl. 151(467) "Was log der böse Tag dir vor"
- 2 169 (537) "Doch nicht mehr täuschen sein Lug"  
D = Absonderung von der Falschheit des Tages
- 2 210 (669) vorübergehend D-dur, wenn Tristan "Isolde vor den  
Blicken der Ankommenden verdeckt" (Szenenbemerkung)  
(D = Abschirmung)
- 2 217 (683) "Dies wundervolle Weib, das mir dein Mut gewann"  
(Für Marke ist Isolde unantastbar = tabu)  
vgl. 218 (684) "Der mein Wille nie zu nahen wagte"
- 2 218 (685) "trotz Feind und Gefahr die fürstliche Braut brachtest  
Du mit dar"  
mittelalterliches Ritterideal  
vgl. Lohengrin 122 und Tannhäuser 161
- 3 236 (734) "Meiner Väter?" "Sieh dich nur um"  
= Tristan gerettet  
vgl. 238 (741) "Nach Kornwall, (kühn und wönig"
- 243 (754) "Göttlich ewiges Urvergessen" = Heil, Erlösung
- 256 (793/4) "Hehre holde Treue (Umarmung), mein Kurwenal, du  
trauter Freund, du Treuer ohne Wanken"  
Ritter-Treue, Geborgenheit im D-dur-Bereich.
- 305(968/70) "Heiaha, dem Tag, an dem ich dich treffe"  
Kurwenal will Tristan schützen = Tabu-Charakter  
D-dur = ~~F~~ + → F (T), resp. Variante → d (T)
- Meistersinger:
- 18 (81) "Mein Fräulein sagt, seid ihr schon Braut" D<sup>7</sup>  
= Heil, Freia (Walter will sie zur Braut !)
- 33/41(120/38) "zu eifrig war ich vor euch allen"  
grosser D-Komplex = jugendliche Unbekümmertheit Davids
- 37 (129) "Mein Herr der Singer Meisterschlag "  
alles als Liedstrophen aufzufassen ohne direkten  
Bäzug zum einzelnen Textwort
- 42 (142) "Der zarte, der süsse, der Rosenton"  
dto. allgemein = jugendlich
- 46/7(153/5) "Denn Singer und Dichter müsst ihr sein, eh ihr zum  
Meister kehret ein"  
Rückkehr zur Tonika (D)
- 49 (161/2) "Der wird als Meistersinger erkannt"  
Abschluss des D-Komplexes
- 95 (282) "Hier frägt sich's nach der Kunst allein"  
wohl nur als Mediante zu B-Tonika aufzufassen
- 95/102(283/304) "Am stillen Herd"  
grosser D-Lied-Komplex = Schilderung der Jugend  
"Herr Walther von der Vogelweid" = Frühzeit
- 157 (22u.24) "Wie glücklich hat er gefreit"  
Dom → T(G)  
(Ewige Jugend = Magdalena! Ironisch)

- M<sub>2</sub> 165 (45/6) "dass du den Preis das) edle Reis, erteilest als(Gemahl  
Jugendlichkeit (Mediante vom B(T)
- M<sub>2</sub> 231(239/40) "Neidisch seid ihr nichts weiter"  
nur als Dom. der Tp (G) zu verstehen
- M<sub>2</sub> 258/9 (301) "zum Teufel mit Dir, verdammter Kerl"  
"verfluchter Bursch, lässt du mich los"  
über g (oS) und A' (D) wird vorübergehend D erreicht  
vgl.Ta 161 "Heraus zum Kampfe"  
Entführung: "Auf zum Kampfe!"  
vgl.262 (308/9)"Heda Gesellen ran, dort wird mit  
Zank und Streit getan"
- M<sub>3</sub> 283 (4) Seitenthema des G-dur-Teiles  
(Mittelteil des Schusterliedes)DD(E) → Dom.(A)→ T(D)  
Liebe-Innigkeit-ewige Jugend (Sachsens Wunschträume)
- M<sub>3</sub> 287 (18) "Die Lene hat mir eben alles erklärt"  
(D) D von G = jugendlich
- M<sub>3</sub> 290 (23) "Wir feiern ja heut Johannisfest" dto.
- M<sub>3</sub> 291/2 (26/9) "Am Jordan Sanct Johannes stand"  
der Johannes-Choral im I. Akt = C männlich  
der Johannes-Choral im III.Akt = D jugendlich
- M<sub>3</sub> 294 (35) "Hätt'st wohl gern eine Meistrin im Haus?"  
= jugendlich unbefangen, Freia
- M<sub>3</sub> 330 (159) Beckmesser möchte sich stark machen (D)<sup>+</sup> gegen "ärgerli  
Gedanken" - "Ankämpfen" mit "schmeichelndem Selbstgefühl"  
(Szenenbemerkung)
- M<sub>3</sub> 340/4(199) "dass ihr mit aller Biederkeit der ärgste aller Spitz-  
buben seid"  
Beckmesser bekommt nun Oberwasser.  
D-dur dominiert (zunächst A als Dom.→ D)
- M<sub>3</sub> 372/3(320/2) "Ein Kind wird hier geboren" = Taufe  
Die Wettgesangsmelodie ist nun heil geborgen  
(Tabu vor Rückschlägen)
- M<sub>3</sub> 409 (454) "Seis mich von euch geliebt zu sehn"  
= Dom. des folgenden beherrschenden G und S+ des vor-  
herigen a-moll
- M<sub>3</sub> 412 (461/3) "Erwägt der Werbung seltnen Breis"  
"dass der sich rein und edel weiss"  
(vgl.P 57 "doch adelig scheinst Du selbst")  
D als Tabu-Tonart (Dom. — G(T)  
("Das Reis ...ward je so herrlich hoch gehalten")
- M<sub>3</sub> 435/6(521/5) Auftritt Walters ans dem Volke  
typischer Tabu-Charakter (vgl.Auftritt Donna Anna)  
= Ritter, Adel  
D = Lösung des Knotens, Heil
- Parsifal:
- P<sub>1</sub> 8 (17/8) 3.Einsatz des Gralsmotivs=Ecclesia militans, Heil  
Eindüsterung 2.Takthälfte = fis
- P<sub>1</sub> 45 (138) "Harre sein den ich) erkor" = Heil

---

+ Vgl. unter e-moll das Frische vortäuschende G-dur  
im Beckmesser-Ständchen (2.Akt) 243 ff (269 ff)

- 57 (173) "Doch adelig scheinst du selbst und hochgeboren"  
(Adel, Ritter)
- 86 (274) "So ward es Dir verhiessen" sc.= das Heil (s.o.45)
- 98 (285) "auch Dir bin ich zum Heil (D<sup>7</sup>) gesandt"  
vgl.2o2 "die Welt erlöse"
- 209 (326/7) "Den Toren stelle mir seines Meisters) Speer"  
D = Rettung, Heil
- 213 (9) Vor:"Von dorther kam das Stöhnen"  
\*Kundry ist endlich angekommen  
Das Gralsgebiet = tabu  
vgl. auch S.3o"Der fand als er die Burg dort baute,  
sie schlafend hier im Waldgestrüpp"
- 231 (72) "Dem schon mein alter Waffenherr verfiel"  
Titurel ist erlöst
- 243 (113) "Du siehst das ist nicht so"  
Frühling, Erneuerung, (goldene Äpfel)
- 244 (116/7) "Die Kreatur ...will ihr Gebet ihm weihen"  
D = Heil für alle
- 245/8(119/3o) "durch Gottes Liebesopfer rein und hell"  
Rückkehr zur Tonika D = Erlösung
- 258 (174) "in göttlichem Glanz) den Erlöser (!) (selbst erschaut"
- 259 (178) "Dich rufe ich, rufe du ihm es zu"  
D = erlöse mich
- 264 (195/6) Vor "den heiligen Speer, ich bring ihn Euch zurück"  
D = Heil, D = unbefleckt
- 268 (218) "Erlösung dem Erlöser" = Heil  
dann modulierend im Quintenzirkel aufwärts  
A - E - Ces - Ges - Des - As

D-moll ist, ganz wie c-moll, eine Schicksals-Tonart. Aber wie grundverschieden sind die Ausdrucksbereiche beider Tonarten! Die Tra des d-moll beruht nicht, wie die des c-moll, auf individueller Schuld sondern auf dem unergründlichen, überpersönlichen Walten des Geschicks. So wie das "Heil" des D-dur als Gnade plötzlich und unverdient vom Himmel fällt, so greift, in Antithese hierzu, das Unheil des d-moll ohne jede psychologische Begründung in das Menschenleben ein. Dieses Unglück lässt sich nicht im Kampf meistern, man muss es mit stoischer Ruhe hinnehmen. Selbst wenn c-moll nach hartem Kampf völlig erschöpft zusammenbricht, so ist das Ende doch immer ein rühmliches. Für d-moll bleibt nur die Verzweiflung und Vernichtung. Wie optimistisch ist c-moll, selbst in tiefster Finsternis leuchtet noch ein fernes Licht, für d-moll gibt es nur eine einzige Ausflucht: den Absprung ins Leere, Ungewiss. Wer Glück hat, rettet sich unvermutet ans D-dur-Ufer, im übrigen ist das Ich schutzlos dem blinden Fatum, der unerbittlichen Ananke preisgegeben: ein Dämon regiert das Handeln des Menschen, er selbst wird einem Schatten, zu einem entpersönlichten, amorphen Typus.

Im Schaffen Wagners haben der Holländer und Siegmund ausgesprochen d-moll-Züge. Wie anders und um wieviel strahlender wirken da Siegfried und Isolde in ihrem c-moll-Bereich! Beim frühen bis mittleren Wagner überwiegt d-moll, beim reifen c-moll.

D-moll sucht als Folge seiner Schemenhaftigkeit oft Halt in der F-dur-Parallele. Manche liedhaften Komplexe innerhalb des Wagner'schen Werkes stehen in der Doppeltonart: d - F.<sup>+</sup>)

Bei keiner anderen Tonart habe ich eine entsprechende Unentschiedenheit hinsichtlich des Tonika-Zentrums feststellen können.

D-moll neigt überhaupt zur "Leere", häufig verzichtet es auf die das Tongeschlecht bestimmende Terz. Als Prototyp soll hier zu Anfang das Thema des fliegenden Holländer stehen, das uns wie ein Gespenst beim Ouvertüren-Beginn aus dem Nichts anspringt:

#### Beispiel 1

Die für dieses Leitmotiv typischen leeren Quinten finden sich bereits im 1. Satz der Neunten Symphonie:

#### Beispiel 2 (Part.Br.u.H. S 6-8)

es ist sehr wahrscheinlich, dass Wagner das Holländer-Thema in Analogie zu diesem Beethoven'schen Muster eingefallen ist.

---

<sup>+</sup>) Nur bei G-dur findet sich zuweilen ein vergleichbares Schwanken zwischen Tonika und Parallele, mangels ausreichender Vitalkraft fällt G-dur dann zurück in das rückwärts gewandte, etwas mürrische e-moll.

Auch bei Bruckner finden sich diese leeren Quinten: an den ersten Takten seiner 3. Symphonie

### Beispiel 3

Beim Beginn seiner Neunten verzichtet er dann auch noch auf die Quinte, übrig bleibt nur das "d" als Symbol der Leere

### Beispiel 4

Dieses Hinkonzentrieren auf das monotone, magische d (böser Blick!) findet sich auch mit gewissen Modifikationen bei Wagner, z. B. in "Die Meistersinger". Beispiele führe ich das trostlose "Mir erkoren, mir verloren" aus dem Tristan an:

### Beispiel 5

und ebendort etwas später das lang ausgehaltene (tiefe) d<sup>1</sup> Isolde auf dem Wort "ungeminnt"

### Beispiel 6

Wenn man nach den Prototypen aus der klassischen und vorklassischen Musikepoche sucht, so stösst man auf eine lange Ahnenreihe bedeutungsvollster Themen. Aus der unübersehbaren Fülle seien die folgenden ausgewählt:

Bach: das Hauptthema aus der "Kunst der Fuge"

### Beispiel 7

Gluck: Beginn der "Alceste"-Ouvertüre

### Beispiel 8

Mozart: Anfang der "Don-Juan"-Ouvertüre

### Beispiel 9

(Ich hätte genausogut den Beginn der Prager-Symphonie hierhersetzen können oder die ersten Takte des d-moll-Klavier-Konzertes unter vielen anderen ebenstypischen Beispielen)

Beethoven: "Geister-Trio" (langsamer Satz)

### Beispiel 10

Schubert: "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus" (Winterreise)

### Beispiel 11

Bei all diesen Zitaten findet sich dieselbe Konzentration und Präzision, mit der das Wesen der d-moll-Tonart unverwechselbar dargestellt ist.

Und nun Wagner selbst: Die Orchestereinleitung der Walküre basiert ganz auf dem in die Ohren dröhnenden d auf den Doppelsaiten der Streichinstrumente:

### Beispiel 12

Die "Misswende", das Siegmund unerbittlich verfolgende Missgeschick, ist der eigentliche Sinngehalt dieser über die blossen "Malerei" weit hinausgehenden Gewitter-Musik.

Die Parallele zum Holländer (Beispiel 1) liegt nahe: auch dort eine Sturm-Szene als Folie für die Charakterzeichnung einer Dramenfigur.

Zwar ist Siegmund kein "Gespenst", aber schon ein flüchtiger Vergleich mit dem Schicksal seines Sohnes Siegfried enthüllt den wesentlichen Unterschied: Alle Anstrengungen des unglücklichen Vaters sind von vorneherein aussichtslos und zum Scheitern verurteilt. Wenn die "Walküre" mit dem Tod Siegmunds enden würde, hätten wir es mit dem Konsequentes aber auch niederschmetterndsten aller Wagnerdramen zu tun. Die Cadenz d-moll - a-moll - d-moll, die den beiden ersten Aufzügen der Handlung zugrunde liegt,<sup>†</sup>) ist die niederdrückendste und zugleich farbloseste aller funktionalen Tonart-Beziehungen, alles ist grau in grau gemalt.

Auch die Marke-Rede gegen Ende des 2. Tristan-Aufzugs wirkt blei- und lastend nach der vorhergehenden H-dur-Extase der Liebenden

#### Beispiel 13 "Tatest Du's wirklich?"

(Wie dankbar empfindet man die wie aus einer besseren Welt kommenden As-dur-Einschübe!)

In dieser Szene treffen wir auf ein weiteres, für d-moll sehr typisches Phänomen: seine moluskenartige Charakterlosigkeit.

Als Beispiel soll hier der Beginn der Pimen-Szene aus Moussorgsky's "Boris Godunow" stehen mit seinen häufigen Ausweichungen ins Kirchenton-artliche (Dorische grosse Sexte!)+)

#### Beispiel 14

Ebenso schleichend und nebelhaft verschwommen sind die Streicher-Figuren im "Lied von der Erde" von G. Mahler:

#### Beispiel 15 "Die Einsame im Herbst"

Es ist erstaunlich, wie gleichartig der Charakter der Tonarten auch über die nationalen Grenzen hinweg von den grossen Meistern der verschiedensten Schaffensepochen aufgefasst worden ist!

Für das Hin- und Herschwanken des d-moll zwischen Moll-Tonika und Dur-Parallele sind verschiedene liedartige Bildungen im Wagner-Gesamtwerk bezeichnend:

Im Tristan: "Herr Morold zog zu Meere her"

#### Beispiel 16

(vgl. vorher "Wer Kornwalls Kron' und Englands Erb")

im Siegfried: die Schmiedelieder

#### Beispiel 17 "Hoho, hoho, hohei!"

im Parsifal: "Er naht, sie bringen ihn getragen"

#### Beispiel 18

und ebendort: "Mein Vater, hochgesegneter der Helden"

#### Beispiel 19

†) Vgl. Lorenz a.a.O.<sup>†</sup>

+)) Wenn in der vorliegenden Arbeit häufig auch auf Werke nicht-deutscher Komponisten hingewiesen wird, so verdanke ich mannigfache Anregungen hierzu den Vorlesungen von Herrn Prof. Georgiades über "Verdi, Bizet und Moussorgsky", gehalten im Winter-Semester 1957/58 an der Münchener Universität

in den Meistersingern: "Sankt Krispin. lobet ihn"

#### Beispiel 20

Für den Ananke-Charakter der Tonart sollen hier die 9 Schlusstakte ersten Satzes von Beethovens "Neunter" stehen. Das Zermalmende, Unmitleidliche der Tonart ist niemals lapidarer dargestellt worden, als hier

#### Beispiel 21

Folgende Entsprechungen finden sich bei Wagner:

Holländer: "Verloren, ach verloren, ewig verlorenes Heil!"

#### Beispiel 22

Hannhäuser: "gegen den Todesstoss, den ich von ihm empfang" <sup>†</sup>)

#### Beispiel 23

Der Götterdämmerung: "Dir hilft nur Siegfrieds Tod"

#### Beispiel 24

besitzt das in 3 Oktaven gleichzeitig erklingende isolierte d Bayreuther Tradition mit Fermate ausgehalten!) magisch-hypnotische Wirkung zu töten.

Als Siegel tödlichen Hasses steht auch das Agamemnon-Motiv zu Beginn von Strauss' "Elektra" in d-moll

#### Beispiel 25

Als Vorbilder für die Hass-Ausbrüche in dieser Tonart weise ich Mozarts 2. Arie der Königin der Nacht hin (Zauberflöte)

"Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen"

#### Beispiel 26

Glücks Furientanz aus dem Don-Juan-Ballett (resp. der Pariser Fassung des Orpheus)

#### Beispiel 27

Auf die Pizzarro-Arie aus Beethovens "Fidelio"

Beispiel 28 "Ha, ha, welch ein Augenblick, die Rache werd ich kühlen"

Bei Wagner findet sich im Parsifal folgender Ausbruch Kundrys:

"Nun schreien, wüten, toben in stets erneuter Wahnsinnsnacht"

#### Beispiel 29

Mit Beethoven möchte man ausrufen: "O Freunde, nicht diese Töne, denn lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere".

Den Beschluss soll ein Beispiel aus jüngerer Zeit bilden, in dem die Haupteigenschaften des d-moll auf eine Formel gebracht sind:

Hierher gehört auch der Schluss des 2. Aufzugs von Tristan und Isolde und ebenso der Schluss des 2. Walküre-Aufzugs.

Unausweichliche Determiniertheit des Geschickes bei gleichzeitig völliger Sinnlosigkeit alles Geschehens. "O fortuna, velut luna" Anfangs-Chor aus Carl Orffs "Carmina burana"

Beispiel 30

Durch die motorische Gleichförmigkeit des Rhythmus wird das Lemurenhafte der Tonart nur noch verstärkt.<sup>+)</sup>

<sup>+)</sup>  Vgl. auch die Coda aus dem 1.Satz von Beethovens "Neunter". Auf das Schattenhafte dieses Ostinato hat Herr Prof.Georgiades in der vorerwähnten Vorlesung nachdrücklich hingewiesen.

## d-moll

## Holländer:

## Ouvverture: Der vom Schicksal Gezeichnete

- 3 2e2/3 (628) erste Wiederaufnahme der Ouvturen-Tonika!  
"Verloren"
- 3 212 (656) "Fahr hin mein Heil"  
Wiederaufnahme der Tonika  
(in der Notierung bereits auf 210 (650))  
"Verdammt bin ich zum grässlichsten der Lose"

## Tannhäuser:

- a<sub>1</sub> 52/4(139 ff) "Treuloser, weh, was lässtest Du mich hören"  
das Schicksal reisst Tannhäuser fort
- a<sub>1</sub> 73/7 "Kehrst Du mir nicht zurück"  
Schicksals-Tonart bis Bild-Ende +)
- a<sub>2</sub> 168 u. ff (456 ff) Einbruch der Katastrophe - sehr typisch!  
"Ha der Verruchte"
- a<sub>2</sub> 176 (472) "gegen den Todes-Stoss, den ich von ihm empfang"  
(Elisabeths Schicksal ist besiegt - auch das Tannhäuser)

## Lohengrin:

- 1 14 (39) nach: "der grässlichen Schuld Bekenntnis sie uns sehn"
- 1 25 (78) "Glaubwürdig ward ihr Frevel mir bezeugt"  
Telramund handelt nicht aus eigener Verantwortung, sondern unter Zwang (Ortrud), er ist hörig
- 1 27/8(84/6) "Dich frag ich, Friedrich Graf von Telramund"  
vgl. 14 u. 25
- 1 30/1 (97/8) "So ist es Zeit, dass nun der Ruf ergeht"  
Orakel = Anrufung über-persönlicher Entscheidung:  
"Wer hier im Gotteskampf"
- 1 50/1(151/2) "Steh ab vom Kampf"  
(denn "das Schicksal ist offenbar gegen Dich" = Miss-  
wende)
- 2 94 (264) "für Schande Du erkaufst" (endgültig)
- 2 186 (557/8) Vor "Elsa, erhebe Dich"  
Das Schicksal droht sich bereits hier zu erfüllen
- 3 209/11(645/50) "Ach könnt ich Deiner wert erscheinen"  
(Das Schicksal reisst Elsa mit, sie kann nicht anders)
- 3 220 (689) Lohengrin streckt Friedrich nieder  
(Schicksals-Erfüllung, gleichzeitig Bezug auf Lohengrin, Elsa und Telramund)

## Rheingold:

- 2 68 (197) "Achtloser lass Dich erinnern des ausbedungenen Lohns"  
schicksalhafte Verstrickung
- 2 73 (207) "Liebe und Weibes-werth" - Bezug auf R 68
- 2 84/5(232) "Die ihr durch Schönheit herrscht"  
Moll-Variante zu D-dur (Freia)
- 3 147 (407/8) Halbschluss (Dominante) der Mime-Erzählung  
d = Zwang

) Die Dresdener Fassung steht in c-moll! 26/28 (171 ff)

## Walküre:

- W<sub>1</sub> 5/13 (1/22) Schicksal, Ananke = "Misswende"
- W<sub>1</sub> 19 (35) Rückkehr in Tonika  
d-moll beherrscht die ganze 1.Szene
- W<sub>2</sub> 198/201(255/73) Wälungen-Motiv in Schicksals-Tonart (Ananke)  
bei Tod Siegmunds bis Aktschluss<sup>+</sup>)
- W<sub>3</sub> 225 (109) "Das ist kein Held"  
Schicksal
- W<sub>3</sub> 228/42(118/51) "Schützt mich" dto.
- W<sub>3</sub> 210/18(185/210) Wotans Stimme "Steh Brünnhild"  
Wotan als Vollstrecker der Ananke
- W<sub>3</sub> 332 (443,445) Schlusstakte des Feuerzaubers: 2 mal  
Motiv der Schicksals-Frage in charakteristischen d  
Siegfried:
- S<sub>1</sub> 29 (71/2) "trägst Du mir Trank und Speise herbei"  
(lediglich dominantisch)
- S<sub>1</sub> 79 (221/2) "ha ha ha der Witzigste bist Du unter den Weisen"  
Das Damokles-Schwert schwebt schon über Mime
- S<sub>1</sub> 96 (266/7) "Faulen Rat erfindest du wohl?"  
als Dom. zwischen g und folgendem G, sonst untypisch
- S<sub>1</sub> 105 (291) "Dann schnell, schaffe das Schwert"  
zunächst F-dur, aber später 106 (296/7) ("der fänd  
eher die Kunst") Bezug zu d-moll (Molldomin.von G)  
deutlicher, d = Prädestination
- S<sub>1</sub> 115/28(327/52) "Nothung, Nothung"  
Schicksal (Siegmond)
- S<sub>1</sub> 123 (360) Nothung  
Wiederaufnahme der Tonika
- S<sub>1</sub> 129 (382 ff) "Ho ho, hohei, Schmiede mein Hammer"  
auch die Schmiedelieder stehen in d-moll mit Auswe-  
chungen nach F-dur und a-moll (vgl.unter F)
- S<sub>1</sub> 140 (419/20) "Nothung, Nothung" Reprise der Tonart  
immer Bezug auf Siegmund, den ersten Schwertbesitzer
- S<sub>2</sub> 163 (61) "Warnst Du ihn vor dem Tod"  
sc.= vor seinem vorbestimmten Schicksal
- S<sub>2</sub> 171 (81 ff) Siegfried - Mime - Auftritt (2.Szene)  
in Tonart des Schmelzliedes (vgl.S.115) bis 182 (Ak-  
gang Mime): Tonart unentschieden, d-moll deutlicher  
ausgeprägt: S<sub>2</sub> 178 (102) "Fort aus den Augen mir" un-  
"Das eklige Nicken (103)  
S<sub>2</sub> 181 (110) "O brächten beide sich um"  
dann S<sub>2</sub> 182 (111): Modulation nach E resp.H =  
Rückkehr ins Eigenleben, frei von Zwang (d)
- S<sub>2</sub> 183 (114) "Dann wär ich von Mime ein Sohn"  
wirkt (trotz e-moll-Vorzeichnung) wie Rückerinnerun-  
an voriges fatales d-moll
- S<sub>2</sub> 233 (246) Vor: "Ich will dem Kind nur den Kopf abhauen"  
Beginn der tiefen Solo-Flöte (Unisono-Fg, in hoher  
Schicksals-Klage - ironisch angestimmt = Siegmund-W  
aus Mime-Perspektiv

<sup>+</sup>) Vgl.Lorenz, Das Geheimnis der Form, Bd.I Berlin 1924 S.32:  
d-moll als tragische Tonart der Geschwister-Liebe fasst  
I.Akt (Anfang) und II.Akt (Ende) als Einheit zusammen;  
der III.Akt beginnt in h-moll und endet in E-dur, er gehört  
formal bereits zu Siegfried.

- 1 (250/1) Bei Brünnhildes Erwachen 2. Komplex  
Schicksalsprädestination  
vgl. 312 (256/7) Parallelstelle: "Heil dir Licht"  
nur formale Analogie (Stollenreprise) kein Sinn-(Text-)  
Zusammenhang

Götterdämmerung:

- (275) "Einzig erbt ich den eigenen Leib"  
sc.: von Siegmund = d (Misswende)
- 7 (427/8) "Den Hochsitz nahm heilig er ein"  
Wotan beugt sich vor der Notwendigkeit
- 2 (438) "Seine Knie umwindend liegen wir Walküren"  
vgl. voriges Beispiel (117)
- 6/6 (127/8) "Einen Eber fällen sollt ihr für Froh"  
Schicksalsbeschwörung durch Blutopfer
- 1 (185) "Was ist ihr" (2. mal)  
Tarnhelm-Motiv in Ananke-Tonart
- 1 (194) "Einen Ring sah ich an dieser Hand"  
Systematische Erforschung der tragischen Zusammenhänge  
nur Tendenz zu d-moll
- 1 (312) "Vertraue mir (betrogne Frau)"  
Das Schicksal nimmt nun seinen Lauf
- 1 (341) "Siegfrieds (Tod)"  
Das Schicksal Siegfrieds ist besiegelt
- 1 (39/40) "Ein Albe führte mich irr"  
Das Schicksal führt Siegfried an seine Todes-Stätte
- 1 (173) "dort fällt ich Pafner den Wurm"  
Siegfrieds erste folgenschwere Tat
- 1 (219/21) "Brünnhilde) heilige Braut"  
vgl. Parallel-Stelle in S<sub>3</sub> 315/6  
Tristan:
- (2) Vorspiel Cello-Melodie Tendenz zum Schicksals-d  
( S → a) vgl. Wiederholung auf S.6(4)
- (63) "Wie lenkt ich sicher den Kiel zu König Markes Land"  
typisch: Notwendigkeit
- (68) "Herr Morold zog zu Meere her" = Beispiel 16  
vgl. unter F
- 1/30 (76/8) "Mit höf'schen Worten wich er aus"  
vgl. o. 24 "Wie lenkt er sicher" = Schicksalszwang
- 1/9 (102) "Auf stolzem Schiff, von hohem Bord  
Irlands Erbin begehrt er zur Eh"  
vorbestimmte Schuld Tristans
- (134) "Ungeminnt("d") (den hehrsten Mann stets mir nah zu sehen  
= Ananke
- (173 ff) "Diesen Trank, in die goldne Schale giess ihn aus,  
gefüllt fasst sie ihn ganz"  
zweifelloser Tendenz → d (das Schicksal erfüllt sich  
gegen Isoldes Willen)
- 1 (671/2) "Das sollst du Herr mir sagen"  
Auch Melots Verrat ist eine prädestinierte Zwangs-  
handlung (Judas) - vgl. Wotans Verrat an Siegmund W<sub>2</sub> 198
- 1/7 (673/83) 1. Teil der Marke-Rede "tatest du's wirklich"  
Marke hadert mit dem unbegreiflichen Schicksal

- Tr<sub>2</sub> 226( 707) "Verräter, ha, zur Rache König" und  
228(715/9). "Wehr dich, Melot"  
sc. "Schicksal nimm deinen Lauf" (Aktschluss)  
Vgl. Aktschluss W<sub>2</sub> 201
- Tr<sub>3</sub> 243 (754) Nach "Urvergessen": "Wie schwand mir seine Ahnung"  
Tristan erneuert dem Schicksal preisgegeben  
Sehr charakteristisch das Nebeneinander von Dur und  
(Bratschen-fl!) = Heil - Unheil
- Tr<sub>3</sub> 246 (765) "weit nun steht es wieder offen, der Sonne Strahl  
sprengt es auf" (mit Sixte ajoutée)  
= ewige Wiederkehr = Schicksalsrad
- Tr<sub>3</sub> 286(896) "Verriet er mich (wäre er Melots Genoss"  
d mit Sixte ajoutée - vgl. Tr<sub>2</sub> 226
- Tr<sub>3</sub> 310 (986 ff) "Tot denn alles, alles tot"  
Das Schicksal hat sich erfüllt  
vgl. II. Akt-Ende und 1. Teil der Marke-Rede (228 u. 2)
- Meistersinger:
- M<sub>1</sub> 36 (128) "O Magdalena!"  
Ironisch: Magdalena = Ananke!
- M<sub>1</sub> 45 (150/21) "Wär sonst euch alles auch gelungen,  
so hättet ihr gar versungen" = Ananke
- M<sub>1</sub> 55 (177) "hat versungen und ganz vertan" = dto.
- M<sub>1</sub> 72 (218) "Zu einem Werb- und Wettgesang gestellt sind (Sieg)  
Das Schicksal soll herausgefordert werden
- M<sub>1</sub> 103 (306/8) "Nun Meister, wenn's gefällt, werd das Gemark beste  
Ironisch: die Meister als Richter und Schicksalsver-  
strecker
- M<sub>1</sub> 113 (334) "Doch fanget an"  
(zum 2. Stollen steht Walter regelwidrig auf)  
(\* Missgeschick) (nur berührt)
- M<sub>2</sub> 200 (146) "Kann nicht zurück, möcht er auch gern"  
Pogner unter dem Zwang selbstgestellter Bedingungen
- M<sub>2</sub> 210/1(178/80) "Ich lösche ihm das Licht"  
zwischen d und a schwankend (d = Fatum!)  
Die Liebenden sind durch Beckmessers Auftritt in  
Zwangslage. d = Festbannen
- M<sub>2</sub> 217 (197/8) "jetzt Engel schustern müssen" d = Fatum!  
vgl. 213(186) "ihren Fuss den blossen"  
vgl. 221(212/3) "Sie tritt die Welt mit Füßen"  
224 "Jetzt bin ich verloren, singt der noch fort"  
d = Fatalität der Situation (und: Dom — g(T))
- M<sub>3</sub> 297 (43/6) "Hat keiner Lohn und Dank davon, in Flucht geschl  
wähnt er zu jagen"  
= Sinnlosigkeit alles Geschehens
- M<sub>3</sub> 300/1(52/5) "Wie bald auf Gassen und Strassen fängt er da an  
zu rasen" - Prädestination
- M<sub>3</sub> 328 (148) Wahn-Thema 1. Mal Beckmessers "leidender Zustand"  
Tendenz (über a — e) zur Tonika-D (= Variante von  
(oD) (oDD)  
vgl. 331(163) "Vor-sich-Hinbrüten" = "Misswende" Be
- M<sub>3</sub> 332/6(166/192) "Sieh da Herr Schreiber"  
Beckmesser = Pechvogel  
stark modulierend, aber alles auf d als Tonika be-  
vgl. 336(191/2) "Nuch bring ich doch sicher aus dem  
= Rache-Arie!

- 342 (209) "Wie schaff ich mir nun zur Stelle ein neues Lied herzu"  
Beckmesser rennt ins eigene Unglück
- 385 (368 ff) "Sankt Krispin lobet ihn"  
zwischen d und F schwankend  
vgl. unter F - St. Krispin schlägt dem Schicksal ein  
Schnippchen selbst bei "Hindernissen"
- 415 (472/3) "Ich dächt, ihr gebts auf""Warum nicht gar"  
Keine Warnung rettet Beckmesser vor der Blamage  
d = Zwangshandlung
- 430 (504/9) "Verdammter Schuster, das dank ich dir"  
Beckmessers Schicksal hat sich erfüllt!

## Parsifal:

- 9 (26/7) 3. Erscheinen des Abendmahlspruches im Durchführungsteil  
modulatorisch
- 13/4 (39/42) "Das wahnst Du, der doch alles weiss"  
Qual als Dauerzustand
- 18 (52 ff) "Er naht, sie bringen ihn getragen"  
Tonart nicht sehr deutlich (Schwanken zwischen d und  
F(auch B) d = Misswende, F(B) = Natur
- 28 (84/6) "Übt sie nun Buss in solchen Taten"  
Ananke = Abbüssen von Schuld aus früherem Leben
- 31 (91/2) "Ich helfe nie"  
Cadenz d - vgl. 28
- 45 (137/8) "Durch Mitleid wissend" Schicksalsspruch (Orakel)
- 44 (165) "Erkennst Du Deine grosse Schuld"
- 47 (211/2) Verwandlungsmusik Heilandsklage (2. mal)  
in Str. (!), dann in Holz u. Hr., - unabänderliche Not
- 55 (273/4) "dass heilig ich sterbe, rein dir gesunde"  
das Schicksal ist aber noch nicht erfüllt (trotz Ver-  
heissung in D-dur: "den ich erkor")
- 81 (209) "Die Mutter) konnt ich vergessen, (ha, was alles"  
Tonart nur berührt
- 96 (275/7) "Nur schreien, wüten, toben, rasen"  
vergebl. Kampf gegen Schicksal
- 103 (303) "Erlösung (gabst Du dann auch mir"  
schwankend zwischen d (Schicksal = Un-Heil)  
und b-moll (Hinabtauchen ins Dunkel)
- 106/8 (315/22) "Und des Weges sollst Du galeitet sein"  
(d.h. das Schicksal soll seinen Lauf nehmen)  
vgl. 208 "Irre!" (1. mal) (322)
- 113 (9) Vor: "Von dorthier kam das Stöhnen"  
d ist matter, nebelhafter als das dämonische h des  
2. Aufzugs (Vorspiel!)
- 17 (20) Vor Kundry: "Dienen, dienen" - Ergebung ins Schicksal
- 35 (84) "Den Gral noch einmal uns da zu enthüllen"  
(Amfortas ergibt sich ins Unvermeidliche) Sp → B
- 57 (169) "Der Sünde mildeste Sühne" - Tendenz → d  
Mottl: B. "auf Doppelstr. (b) wird das Bahrtuch zurückge-  
schlagen (Szenenbemerkung)  
u. (170) "Mein Vater, hochgesegneter der Helden"  
= Schicksalslast
- 102/2 (179/90) "Enthüllet den Gral, walte des Amtes"  
Amfortas soll "Gezwungen" werden  
d = Zwang

Etwas Ähnliches begibt sich im religiösen Bereich: während D-dur das "Heil" als reine Gnade empfindet, ist bei Es-dur das Heil das Ergebnis gemeinschaftlicher Bemühung: durch das Gebet wird es auf den Menschen herabgezogen. Das Entscheidende ist hier der Glaube.

Als Prototyp für das Religiös-Feierliche der Tonart sei hier der Anfang der Zauberflöte zitiert: +)

#### Beispiel 2

Von hier führt ein gerader Weg zum Glaubens-Motiv im Parsifal-Vorspiel

#### Beispiel 3

(Der ~~dieser~~ Thema unterlegte Text lautet bezeichnenderweise: "Der Glaube (!) lebt, die Taube schwebt").

Ähnlich choralartig gebildet ist das Rom-Thema aus der Einleitung zum 3. Akt des Tannhäuser

#### Beispiel 4

Noch eine dritte wichtige Eigenschaft besitzt Es-dur: die Verbundenheit mit der Natur. Das berühmteste Beispiel hierfür ist das Ur-Es zu Beginn des "Rheingold"

#### Beispiel 5

Aus diesem einen Urkern entsteht die Welt. Alles "Werden" der Natur wird an einem einzigen, sich über 136 Takte hin entfalten Es-dur-Akkord demonstriert. Heraklits: in Tönen!

Auch hier ist wieder der grosse Ernst auffallend, der dieser Tonart eigen ist ("das Plaintive", wie Matteson es nennt). Wie lieblich ist dagegen das D-dur des Karfreitagszaubers als Symbol der ewigen Erneuerung und Verjüngung der Natur!

Ein Gegenstück zum Es-dur-Beginn des "Rheingold" sind die Hornrufe am Anfang von Bruckners IV. (romantischer) Symphonie:

#### Beispiel 6

Für den heldischen Charakter des Es-dur bei Wagner (vgl. Beisp. 1) findet sich in der Götterdämmerung ein sehr bezeichnendes Beispiel: Der Siegfried-Hornruf, den wir bisher nur in der naiven (homophonen) Form des Es-dur-Signales kennen gelernt haben, tritt uns nun nach der Brautnacht von Siegfried und Brünnhilde völlig verwandelt entgegen: in vollen Akkorden und vor allem im strahlenden Glanz des heldischen Es-dur. Siegfried der Mann steht vor uns:

#### Beispiel 7

---

+ ) Während in Mozarts Zauberflöte Es-dur bereits Mysterien-Charakter hat (Einleitung der Ouvertüre!), findet sich bei Wagner erst im As-dur des "Parsifal" und beim Anblick der Götterburg Walhall im "Rheingold". Ich verweise hierbei auf das unter D-dur besprochene entsprechende Phänomen: Kreis der Kreuztonarten.

Zu höchster pathetischer Kraftentfaltung gelangt dann dasselbe Thema auf dem Höhepunkt von Siegfrieds Trauermusik. Die Parallele zu Beethovens Eroica ist unverkennbar:

#### Beispiel 8

Im religiösen Bereich ist Es-dur die gegebene Tonart für alle gemeinschaftlichen Gesänge und Gebete. Als gute Prototypen können hier Gebet aus dem Lohengrin gelten:

#### Beispiel 9

Ebenso die Chöre der Gralsritter im Gralstempel des 1. Parsifal-Aufzuges: "Wer guter Tat sich freut"

#### Beispiel 10

Der "Männerbund"-Charakter der Tonart findet sich auch im weltlichen Bereich wieder, beispielsweise beim Blutsbrüderschaftstrunk von Siegfried und Gunter in der Götterdämmerung: "froh und frei"

#### Beispiel 11

Dieser gemeinschaftsbildende Wesenszug begegnet uns ebenfalls in bürgerlichen Umgebung der Meistersinger: alles Wohlwollen, alle Hilfsbereitschaft, die Hans Sachs Eva und Walter erweist, äussert sich in diesem väterlich-freundschaftlichen Es-dur. Aus vielen Beispielen sei ich als besonders typisch den Handschlag zwischen Sachs und Walter in der Schusterstube aus:

#### Beispiel 12 "Dann Tat und Wort am rechten Ort"

Hier stösst man auch wieder auf die starken Punktierungen (die uns auch bei D-dur begegnet sind), für die Webers Euryanthe-Ouverture als weiterer Prototyp gelten kann:

#### Beispiel 13

Bereits der junge Wagner hat gern von ihnen Gebrauch gemacht, wenn er noch in etwas konventioneller Weise: "Wohl Fremdling hab ich eine Tochter" ("Holländer")

#### Beispiel 14

auch hier findet sich schon jener protegierende, gemütvolle Ton, der für Es-dur so charakteristisch ist.

Ritterliche Art, die auf religiöser Gläubigkeit gegründet ist, findet man aus allen Gesängen Wolframs heraus. Als ein Beispiel für viele sei ich die folgende Stelle aus dem 2. Tannhäuser-Aufzug aus:

"hohe Liebe"

#### Beispiel 15

Charakteristisch ist auch hier wieder die wohlwollend-freundschaftliche Einstellung Wolframs Tannhäuser und Elisabeth gegenüber.

In denselben Zusammenhang gehört auch das Gespräch des Wanderers mit seinem Enkel Siegfried. Die überlegene Reife des Erwachsenen gegen-

Sphäre der B-Tonarten. Die Rückkehr zum Ges-dur der Streicher erfolgt unmittelbar nach den letzten Worten Brangänes. An der Nahtstelle kontrastiert das spitze Cis-dur der Harfe (alle Saiten sind in die 3."Ras verkürzt) sehr wahrnehmbar von dem umflorten Klang des dann einsetzen- den Streichkörpers.†)

---

†) Vgl. den Parallel-Vorgang beim wieder-Einsatz Brangänes (614 ff). Man spürt hier das Nahen des Tages aus dem hellen nüchternen G-dur heraus, die Liebenden finden nicht mehr zurück ins nächtliche, kontem- plative As-dur, ihnen bleibt nur die Flucht, der Sturz in das Lust- erlebnis (H-dur), sie werden "herausgeworfen in die Existenz".

## Es-dur

hat viel pathetisches an sich, will mit nichts als ernsthaften  
bei plaintiven Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Öppig-  
gleichsam spinnefeind.  
Mattheson

Von allen im Halbton-Intervall nebeneinander liegenden Tonarten  
D-dur und Es-dur relativ am meisten miteinander gemeinsam. Generell  
sich sagen, dass die im Abstand einer kleinen Sekunde benachbarten  
den verhältnismässig krasse Unterschiede im psychologischen Bereich  
sien, während die im funktionalen Sinn (dominantisch, resp.  
dominantisch) miteinander verwandten Tonarten eine relativ  
Ähnlichkeit haben. Selbst die Moll- und Dur-Varianten einer Tonart  
ten sich zueinander wie Bejahung, resp. Verneinung ein- und dersel-  
elischen Grundhaltung. Zwischen Tonika und ihrer Parallele sind die  
enähänge dagegen oft weniger leicht erkennbar.  
Es nun D-dur und Es-dur gemeinsam haben, ist ihr kämpferischer  
ter; während sich aber bei D-dur das Ritterliche mit Jugendlich-  
und dichterischem Anflug verbindet, tendiert es bei Es-dur mehr zu  
hem Ernst und Selbstbewusstsein, gepaart mit dem nüchtern-prakti-  
Sinn des Erwachsenen. Der Volksheld steht vor uns, nicht mehr der  
te adelige Ritter der Minnesänger-Zeit. Als Prototyp für das Heldi-  
der Es-dur-Tonart soll deshalb hier der Anfang von Beethovens  
als Wappen stehen:

## Beispiel 1

ranken-Assoziation zu Napoleon Bonaparte als dem Freiheitshelden  
urch Beethovens ursprüngliche (später annullierte) Widmung hinläng-  
egitimiert. Mit dieser Symphonie beginnt die neue Zeit, das Zeit-  
des Individualismus. Alle Musik ist von nun an ich-betont. Der  
k von der vorhergehenden 2. Symphonie in D-dur zur Eroica in Es  
r wichtigste und zugleich revolutionärste in der neueren Musikge-  
te. Es ist das nie mehr rückgängig zu machende Erwachen aus der  
e jugendlichen Träumens zum reifen Mannesalter. Das gilt für die  
liche Entwicklung Beethovens in gleicher Weise wie - seit der  
- für die Selbstbewusstwerdung der gesamten abendländischen Musik.  
sofern liegt also auch zwischen D- und Es-dur eine Welt. Mit Es-dur  
a Verantwortungsbewusstsein und die Verpflichtung zum ethischen  
a in den Tonarten-Kosmos eingegangen. Ich erinnere an das "Pathe-  
", das schon Mattheson dieser Tonart beigelegt hat.

(mit Exkurs über "enharmonische Vertauschung")

"macht den Eindruck nervöser Aufregtheit, angstlichen leidenschaftlichen Suchens" (Ph.Spitta über die dis-moll-Fuge aus dem 1. Teil des "temperierten Klaviers von Joh.Seb.Bach (a.a.O.Bd.1 S.777))

Wenn die dis-moll-Fuge aus dem 1. Teil des Wohltemp.Klaviers in mehreren Ausgaben<sup>\*)</sup> - der leichteren Lesbarkeit halber - nach es-moll transponiert worden ist, so ist dies ein ernster Eingriff in das Gese dieses Tonstückes. Im Gegensatz zu dem todgezeichneten, leidverklärte es-moll-Präludium zeigt die dis-moll-Fuge deutliche Züge des Unbehage der Unzufriedenheit.<sup>++)</sup>

Dieselbe deutliche Unterscheidung zwischen es und dis lässt sich auch bei Wagner beobachten. Allerdings findet sich für dis-moll nur ein einziges Beispiel und so muss die Beweisführung eine vorwiegend negativ sein: An den folgenden Stellen hat Mottl in seinem Parsifal-Auszug in sinnentstellender Weise dis-moll für das authentische es-moll substituiert: bei den stammelnden Sprechversuchen Kundrys im II. Akt (Klinsorturm) erklingt in den Hörnern zu dem Wort "Wahnsinn" ein es-moll-Akkord

## Beispiel 1

"Ach, ach, tiefe Nacht, Wahnsinn... tiefer Schlaf, Tod!" (P<sub>2</sub> 108 (2)) Für Wahnsinn und krankhaftes Todesverlangen ist ja es-moll geradezu destiniert (vgl. die es-moll-Trompeten in Schumanns Manfred-Ouverture). dis-moll ist hier ebenso wenig sinnvoll,<sup>+++)</sup> wie in dem nun folgenden 2. aus der ersten Amfortas-Klage im Parsifal

## Beispiel 2

"Aus tiefster Seele Heilesbusse zu ihm muss ich gelangen (P<sub>1</sub> 80 (2))

\*) Bei M. Bahn, Verlag, Berlin 1869, bei mehreren Neueditionen des I. Verlages, Leipzig (auch in den von Ch. Czerny besorgten Ausgaben!), so bei Hoffmeister u. Co. Leipzig.

++) Dies hat auch Alb. Schweitzer empfunden, wenn er im Zusammenhang der "konsequenten synkopischen Akzentuierung" des Themas davon spricht Bach habe "Spieler und Hörer genug intriguiert". Beide Stücke sind all grundverschieden: Gottergebenheit und "Löcken wider den Stachel" stehen sich diametral gegenüber. Im 2. Teil des Wohltemp. Klaviers sind Präludium und Fuge einheitlich in derselben Tonart: dis-moll. Es liegt also zweifellos Absicht vor, wenn Bach im 1. Teil zwischen es und dis unterscheidet. Man vergleiche das Zitat aus der Exegese des Präludiums durch Ph. Spitta, das im es-moll-Abschnitt angeführt ist, mit dem über diesem dis-moll-Abschnitt stehenden Motto.

+++ Das auf das Wort "tiefe Nacht" fallende Hölle-fis-moll sowie das es-moll-Akkord unmittelbar folgende h-moll (mit sixte ajoutée) "oh sind als Aufbegehren gegen Klinsor durchaus begründet, Kundrys Charakter ist schizophren und ihre Wesensspaltung spiegelt sich hier in dem lakonischen Wechsel zwischen B- und Kreuz-Sphäre (vgl. im 1. Aufzug (195) "Die Zeit da" den abrupten Wechsel von b-moll und fis-moll!)

Die zum Wort "Heilesbusse" erklingende Musik ist, auch thematisch, identisch mit dem Motiv der "Heilandsklage", die melodische Linie istwärts gerichtet: es-moll ist die durchaus entsprechende Tonart! Ist bei den Worten "zu ihm muss ich gelangen" geht Wagner sinntreuehend zur Notierung, mit Kreuzvorzeichen über. Beim Lesen solcher orthographischer Verbesserungen" stutzt das Auge unwillkürlich. Wie anders sieht da das echte dis-moll gegen Ende des 1. Aufzuges der Götter-Ämmerung aus!

### Beispiel 3

"Wer bist du Schrecklicher!" (G, 138 (508))  
 "ängstliche und leidenschaftliche Suchen", von dem Spitta spricht, (obiges Motto) gipfelt in diesem von elektrischer Spannung vibrierenden es-moll-Akkord, der einer Zerreißprobe der Nerven gleichkommt, von der Lebensverneinung ist hier nichts zu spüren!

Die so verbreitete Meinung, die Orthographie der Komponisten beruhe lediglich auf Schreibgewohnheiten oder richte sich hauptsächlich nach der bequemeren Lesbarkeit, resp. Ausführbarkeit einer Stelle durch die Instrumentalisten, ist allzu verallgemeinernd und vereinfachend, sie wird den häufig sehr komplizierten harmonischen und vor allem psychologischen Vorgängen keineswegs gerecht. In diesem Zusammenhang sei einmal auf Beethoven als Kronzeugen verwiesen, der "behauptete,<sup>†)</sup> es keiner Schwierigkeit unterliege, dis-dur von dem enharmonischen es-dur mit Sicherheit zu unterscheiden, so sey das Ohr hierbei in der Lage, die Linien entscheidend, in erster aber das Gefühl für den subtilen Unterschied zwischen hart und weich, darin also zunächst das charakteristische Merkmal jeder dieser Tonarten liege; der gute und zweckmäßige Gebrauch wird das Weitere bis zur Evidenz herausstellen".

### Nachtrag: Dis-Dur:

Für Dis-dur lässt sich bei Wagner nur ein einziges Beispiel anführen:

### Beispiel 1

"Hab der einen Ruf in acht, die den Schlafern Schlimmes ahnt"  
 (Tr. 2 182 (576/7))

Der Charakter dieser Stelle hat etwas Gespanntes und Bedrohliches - trotz Dis-dur - und man verspürt Angst aus den Worten Brangänes. Man denke sich die beiden Takte in das selbstbewusste, in sich ruhende Es-dur vertieft, um sich der Unterschiedes bewusst zu werden. Überhaupt, wie fein hier Wagner zwischen den nach innen lauschen Liebenden und der auf die Aussenwelt achtenden Wärterin im Tonartlichen unterschieden: Brangäne tritt sich bereits nach 9 Takt ihres Gesanges aus der introvertierten

über dem Jugendlichen kommt hier in schöner, bezeichnender Weise zum Ausdruck: "Ich seh mein Sohn, wo Du nichts weisst"

#### Beispiel 16

(Vgl. das Wiedersehen Gurnemanz - Parsifal in der Karfreitagsszene "Heil mir, dass ich Dich wiederfinde").

Nicht immer hat Es-dur jenen "pathetischen" Grundzug, einen leichten, fast spielerischen Charakter finden wir zum Beispiel im Scherzo der Eroica:

#### Beispiel 17

Ins Ironische hinüber spielt das Scherzo, das den Auftritt Beckmessers vor dem Wettsingen begleitet:

Beispiel 18 "Scheint mir nicht der Reche  
Alles "Heldische" wird hier parodistisch ins Kleinliche, Lächerliche verzerrt.

Im Tristan findet sich zu Brangänes Worten "Blaue Streifen stieg im Osten auf"

#### Beispiel 19

wieder jener elastische Rhythmus, in dem sich Leichtigkeit und Schwelgerei der Bewegung aufs glücklichste mit inniger Naturempfindung verbinden.

Hier schimmert das Beethoven'sche Muster deutlich durch: "Auf dem Hügel sitz ich spähend" (aus dem Liederkreis "An die ferne Geliebte")

#### Beispiel 20

Nur der Ausdruck grosser, leidenschaftlicher Liebes- und Hingabefähigkeit, die Beethoven dieser Tonart so oft gegeben hat (ich verweise neben dem Liederkreis "An die ferne Geliebte" vor allem auf das Adagio der 4. Symphonie!), ist bei Wagner nicht zu finden, er musste hier wiederum in die nächtigen Bezirke des As-dur vordringen, um den adäquaten Ausdruck zu erreichen (vgl. oben!). Höchstens liesse sich hier zum Vergleich die Liebe Brangänes zu ihrer Herrin heranziehen:

"Ungemint? Wo lebte der Mann"

#### Beispiel 21

Aber hier trägt die Tonart doch eher den Ausdruck zärtlicher Besorgtheit und die Tröstungen, die Brangäne spendet, sind nahe verwandt mit den Freundschaftsratschlägen Wolframs, des Wanderers und Hans Sachsens (s.o.)

Aus der Beethoven-Wagner-Nachfolge sei noch zum Schluss das "Heinrich's Leben" von Rich. Strauss zitiert:

#### Beispiel 22

Hier finden sich viele für Es-dur typische Eigenschaften vereint: Das Heroische zu Beginn der Tondichtung weist auf die Eroica und Siegfried (Götterdämmerung) zurück (Beisp. 1 u. 7), die "Kritiker"-Episode auf das Beckmesser (= Hanslick!) Scherzo (Beisp. 18), und der "naturverbundene" Schluss

erkes mit seinen feierlichen <sup>4)</sup> Bläserklängen auf Parsifal (Beisp.3)  
und den Rheingold-Beginn (Beisp.5).

---

Für das "Gläubige" der Tonart gibt es in der "Frau ohne Schatten"  
besonders schönes Beispiel: Die Szene der Kaiserin im Tempel ihres  
Hers:

Beispiel 23

## Es-dur

## Holländer:

- H<sub>1</sub> 26 (90) "Schon sah am Ufer ich mein Haus"  
uncharakteristisch, konventionell
- H<sub>1</sub> 59 ff (196/203) "Wohl Fremdling, hab ich eine schöne Tochter"  
Die Tonart ist konventionell angewandt, auch die  
Melodiebildung ist entsprechend unverbindlich

## Tannhäuser:

- Ta<sub>1</sub> 35/6 Befriedung der Leidenschaften durch die 3 Grazien  
Es= Anmut
- Ta<sub>1</sub> 61/4(155/63) 3.Tannhäuser-Strophe modulatorisch vgl.unter D
- Ta<sub>2</sub> 122/3 (289/91) "Der Sänger klugen Weisen lauscht ich sonst wohl"  
Die Weisen der anderen Sänger sind neben Tannhäuser  
Gesängen farblos, vgl.Wolframs "fromme" Lieder in  
Ta<sub>2</sub> 153 u.164
- Ta<sub>2</sub> 125 (297/9) "Den Gott der Liebe sollst Du preisen"  
Domin. → As  
Tannhäuser setzt Gott = Eros  
vgl.Verführung Gretchens durch Faust (Goethe)
- Ta<sub>2</sub> 152 (388/90) Edelknaben ziehen das Los  
Ritterlichkeit, punktierte Rhythmen
- Ta<sub>2</sub> 153/5(392/400) "Blick ich umher in diesem edlen Kreise" vgl.Ta<sub>2</sub>
- Ta<sub>2</sub> 157/8(416/9) "Zu Gottes Preis"  
Hier trennt Tannhäuser scharf zwischen Glaubensbe-  
und Eros
- Ta<sub>2</sub> 164 (439/47) "Dir hohe Liebe" Provençalisches Ritter-Ideal  
vgl. 165 "Du nahst als Gottgesandte"  
Es = ideale Liebe
- Ta<sub>3</sub> 236 (593 ff) Pilgerchor des Vorspiels hier im Bereich der hohen  
d.h. christlichen Liebe
- Ta<sub>3</sub> 237 (600) Rom-Motiv (zum 1.Mal)  
(vgl.Glaubens-Motiv im Parsifal-Vorspiel P<sub>1</sub> 8(16)
- Ta<sub>3</sub> 238/41(607/10) Abschluss des Vorspiels und Wolfram:  
"Wohl wusst ich hier sie im Gebet zu finden"  
Es = Gebet
- Ta<sub>3</sub> 241/6(613/30) "Beglückt darf nun dich, o Heimat"  
ganz unter Rom-Eindruck
- Ta<sub>3</sub> 263 (677/8) "Und Tausenden er Gnade gab"  
Es = Glaubensgemeinschaft, vgl.Ta<sub>3</sub> 237
- Ta<sub>3</sub> 276 (733/6) "Elisabeth" "Der Seele Heil" (Pilgerchor)  
Tannhäuser ist gerettet durch die Fürbitte Elisab
- Ta<sub>3</sub> 277 (737/40) "Heilig die Reine" dto.  
vgl.Ta<sub>3</sub> 279 "Heil, Heil"
- Ta<sub>3</sub> 283 ff(746/54) "Der Gnade Heil"  
Es stets = Gemeinschaft im gläubigen Gebet

## Lohengrin:

- L<sub>1</sub> 10 (24) "Herrgot, bewahr uns vor der Ungarn Mut"  
Es = Gebet
- L<sub>1</sub> 10 (26) "Beschirmte Städt und Burgen liess ich baun"  
Es = Holdenkampf

- 3 (34) "Dank König dir, dass du zu rich. kamst"  
Telramund handelt "bona fide"  
vgl. den gutgläubigen Fasolt: R<sub>4</sub> 209/11
- 56/64 (172/86) "Mein Herr und Gott" Gebet vgl. Ta<sub>3</sub> 283
- 13 (237) Elsa-Motiv nach Es modulierend  
Elsas (Gut-)Gläubigkeit
- 46/51 (430/47) Brautzug zum Münster = Glaubensgemeinschaft  
Mittelteil in E (Glaube und Liebe)
- 48 (441) "Sie naht die Engelsgleiche"  
Rückkehr zur Tonika
- 57 (164/8) "So rein und edel ist sein Wesen"  
Lohengrin = der tugendhafte Ritter  
vgl. Wolfgang v. Eschenbach Ta<sub>2</sub> 153 u. 164
- 66 (493) "Gottesgericht, (es ward entehrt"  
Telramund ist ehrlich, vgl. L<sub>1</sub> 15
- 71 (518/20) "Ja, selbst dem König darf ich wehren"  
Es = Selbstbewusstsein
- 75/6 (534) "Durch seine Tat ward uns sein Adel kund"  
Glaube an Lohengrins "Adel"
- 88 (640/2) "So ist der Zauber, der mich Dir verbunden"  
Uneingeschränkter Glaube an Elwas "Art"
- 11 (650/2) "O mach mich stolz durch dein Vertrauen"  
konventionell, "vieux jeu" vgl. H<sub>1</sub> 26 u. 59
- 123/4 (697/701) Beginn der Heeresversammlung = Rittersum
- 1.358c der grossen "Als wir den Gral zu fragen nun beschickten"  
Partitur (Br.u.H.) Erfassung der Gralserzählung  
Es = Glauben

#### Rheingold:

- 1 (1/31) Am Anfang das "Ur-Es" = Natur  
sehr charakteristisch
- 1 (88/91) "Schäme dich Albe"  
Rückkehr zur Anfangs-Tonika der 1. Szene  
vgl. 26 (72/3) "wie törig seid ihr dumme Schwestern"
- 1/2 (203/4) "Wolltest Du Frau in der Feste mich fangen"  
(modulatorisch zu verstehen: als Ganzton-Transposition  
des vorausgehenden F) Es = schmeichelnd
- 9 ff (591/2) "Auf Riesenheim's ragender Mark"  
Fasolt ist ehrlicher Vertragspartner  
Ehrliche Vereinbarung = Es  
Teufelspakt = c, fis
- 11 (595/8) "Gepflanzt sind die Pfahle" dto.
- 27 (641/2) "Kehr uns die Jugend zurück"  
ehrlliche Vertragserfüllung = Es
- 34 (659/61) "Wo weilst Du Wotan"  
Schmeichelnd  
vgl. R<sub>2</sub> 71/2

# Walküre:

- W<sub>1</sub> 70 (190/3) "Im Lenzesmond ..hehr umwebt Dich Dein Wellenhaar"  
= Natur, Wellen (Rheingold)
- W<sub>2</sub> 116 (95/6) "Deiner Gattin heilige Ehre"  
Ehre, Pathos
- W<sub>2</sub> 118 (98/101) Schluss der Frickaszene dto.

# Siegfried:

- S<sub>1</sub> 38 (97) "Wie die Jungen den Alten gleichen"  
Naturstimmung, der junge "Held" sieht sich im Wasser spiegeln
- S<sub>1</sub> 41 (104) "Wer Vater und Mutter mir sei"  
Es = leibliche Vaterschaft, Verwandtschaft
- S<sub>1</sub> 50 (130) "Welch Zeichen zeugt für Dich"  
Frage nach dem Erzeuger
- S<sub>1</sub> 52 (137) "Die Waffe (gewinn ich noch heut"  
Vorbereitung auf den "Helden"
- S<sub>1</sub> 76 (240) "Der ersten Frage nun ward'st du frei"  
Es = ehrliche Vertragspartnerschaft, vgl. R<sub>4</sub> 209
- S<sub>1</sub> 126 (376) "Brenn ich hier Stahl"  
Siegfrieds Selbstbewusstsein gegenüber Mime
- S<sub>2</sub> 167 (70) "Alles ist nach seiner Art" (Werde-Motiv)  
Es = Walten der Natur
- S<sub>2</sub> 222 (224) "Der mich ihn morden hiess" vgl. S<sub>1</sub> 126
- S<sub>3</sub> 256 (51) "bekannt ist Dir, was die Tiefe birgt" = Natur  
vgl. die Tiefe des Rheines am Anfang des Rheingold
- S<sub>3</sub> 260 (65/6) "Ein Wunschwädchen gebar ich Wotan"  
Es = Vaterschaft vgl. 261 "Erda und Wotans Kind"
- S<sub>3</sub> 267 (88) "Dein Wissen verweht vor meinem Willen"  
Wotan weicht dem freien Helden = Es
- S<sub>3</sub> 269 (96/7) "Dem herrlichsten Wälsung) weis' ich mein Erbe nun"  
Es = Heldentonart (Auch Walhall- und Schwert-Motiv)
- S<sub>3</sub> 278 (122/3) "Da redet's ja" Vorausnahme des folgenden beherrschend  
Es-dur. Es = Held (Siegfried) und Grossvater (wandelnd)  
in einer Tonart verschmolzen.
- S<sub>3</sub> 277 (127) "Ein Vöglein schwatzt wohl manches"  
Wotan stellt sich mit der Staccato-Variante des Walküren  
Themas auf den jungen Helden ein: Der Enkel als Erbe  
seines Grossvaters  
vgl. 278 (129) "Erschlugst den Riesen Du"  
vgl. 279 (132) "Wer schuf das Schwert so scharf"  
vgl. 279 (134/5) "Doch wer schuf die starken Stücken"
- S<sub>3</sub> 283 (150) "Ich seh mein Sohn, wo Du nichts weisst"  
Rückkehr in Tonika Es. Generations-Probleme, Überwinden  
des "Vaters", Mannbarkeit Siegfrieds
- S<sub>3</sub> 323 (300) "Deiner Stimme Singen hör ich süß"  
letztes Glied einer Sequenz-artigen Modulation  
Es = Schmeichelei

## Götterdämmerung:

- 7 (10) "schling ich das Seil und) singe"  
Rückerinnerung an den Urbeginn alles Werdens vgl. R<sub>1</sub> 5
- 24/5 (70/4) Auftritt Siegfried - Brünnhilde und  
"Zu neuen Taten teurer Helde" = Held, Mann
- 26/7 (79) "Nahm mir der Held, dem ich nun mich neige" dto.
- 28 (80/2) Vor: "Mehr gabst Du wanderfrau" Reprise der Tonika
- 37/8 (124 ff) "Nicht Siegfried achte ich mich mehr"  
Reprise der Tonart Es, konstantes Tempo  
Es = Gemeinschaft
- 39/42 (129 ff) "Vereint fasst er uns zwei"  
Es = Bund, Gemeinsamkeit
- 49 (175/93) 3. Teil der Rheinfahrt  
Tonart des Urgrundes im Rheingold (Natur)  
(und Tonika des vorhergehenden Duettes)
- 57 (218) "dass als herrlichster Held) er genant  
Es = Held, Mann
- 64 (239/40) "Jagt er auf Taten wonnig daher"  
= der Held
- 69 (287/8) "Vergäss ich alles, was Du mir gabst"  
Lebens-Bund mit Brünnhilde
- 79 (322) "Froh und frei entblühe dem Bund"  
Ritterlichkeit, Freundes-Bund
- 82 (332) "Aecht und edel wie Euch" (!) vgl. 89
- 91 (408/11) "In seiner Liebe leucht und lach ich heut auf"  
Brünnhilde mit Held in Eins verschmolzen
- 97/80 (108/11) "Welche Not ist da"  
Dur-Parallele zur Tonika-c, Männer-Bunde
- 100/1 (183) "Brünnhilde und Gunther"  
Selbstgefühl Gunthers (trügerisch!)  
Es = Lebensbund
- 108 (205/6) "erkenn ich des Kampfes Lohn, den vor Neidhöhl eins"  
ich bestand"  
= der Held
- 113 (262) "Brach ich dem Bruder den Eid"  
der ehrliche Eid = Es vgl. Brünnhildes "Meineid" in es-moll  
Es = "bona fide" G<sub>2</sub> 226 (273)
- 150 (289/90) "Wonnige Lust lache nun auf"  
Es = Einbeziehung der Umwelt
- 161 (297/8) erste Modulation im Nachspiel  
Nachklang von 230
- 162 (301/2) Im Zwischenspiel vor Rache-Terzett Blutsbrüderschafts-  
Schwur **Es** Tendenz → As (Nacht), 1/2 Ton tiefer  
abgedunkelt gegenüber G<sub>1</sub> 90 (324/5) u. G<sub>2</sub> 221 (255)
- 169 (359/60) "Gutrune heisst der Zauber), der mir den Gatten entzückt"  
Gutrune schleicht sich in den Ehebund ein  
Es = Gatte
- 177 (97) Nach: "doch das Fürchten lehrt er mich nicht"  
Noch wäre Rückkehr in Urzustand möglich durch Rückgabe  
des Ringes (vgl. R<sub>1</sub> 5 (1/31))

- G<sub>3</sub> 307 (162/4) "Der Mutter Erde lass das ein Labsal sein"  
Übermut = "Du überfroher Held"
- G<sub>5</sub> 331/(248/53) Trauermarsch Helden- und Mannes-Tonart
- G<sub>5</sub> 342 (295/6) "Schweigt eures Jammers jauchzenden Schwall"  
Rückkehr zum Rheingold-Urbeginn (R, 5)
- G<sub>3</sub> 347/8(317/27) "Dass mit mir dem Recken es folge"  
Dominierend ist Helden-Tonart Es
- G<sub>3</sub> 353 (348) "Mein Erbe nun nehm ich zu Eigen"  
vgl. Rheingold-Beginn
- G<sub>3</sub> 354 (351/2) "Euch dank ich redlichen Rat"  
vgl. Rheintöchter-Szene 1. Bild Rheingold  
"Was ihr begehrt, ich geb es Euch"  
Rückkehr in Ur-Beginn Coda-Charakter
- G<sub>3</sub> 355 (355) "Löset ihn auf und lauter bewahrt das Gold"  
dto.
- G<sub>3</sub> 357 (365/6) "Denn der Götter Ende dämmert nun auf" Motiv des  
Ende = Urbeginn!!

Tristan:

- Tr<sub>1</sub> 10 (21/2) "Blaue Streifen stiegen im Osten auf"  
spielerisch, heiter, Naturbild, Wasser  
Vgl. Rheingold-Beginn
- Tr<sub>1</sub> 16 (42/3) "Herrin Isolde, Trauteste Holde"  
Es = Tröstung, Überredung vgl. P<sub>3</sub> 228
- Tr<sub>1</sub> 37 (102) "Für Kornwalls müden König für Marke seinen Ohm"  
Funktion: ~~☞~~ → d (T)  
Vgl. ~~☞~~ da Morold lebte, wer hätt es gewagt"  
Immer Bezug auf latentes Schicksals-d.
- Tr<sub>1</sub> 45 (127 ff) "Welcher Wahn, welch eitles Zürnen"  
Beruhigung, Überredung, Zärtlichkeit, Tröstung vgl.
- Tr<sub>1</sub> 51. (139/40) "Den bösen wüsst ich bald zu binden, ihn bannte  
der Minne Macht" dto.  
Es = selbstlose Freundschaft!
- Tr<sub>1</sub> 64 (184) "Herr Tristan" = Ankündigung des Helden  
Harmon. Bezug sehr undeutlich:  
Parallele ( ~~☞~~ ) zum vorherigen latenten c-moll ( ~~☞~~ )  
resp. Neapol. ( ~~☞~~ ) zu einem zu erwartenden d-moll
- Tr<sub>2</sub> 141 (430/1) "Tristan mein, Isolde mein"  
vgl. Götterdämmerung Abschied Brünnhilde-Siegfried
- Tr<sub>2</sub> 156 (485) "Denen bot ich Trotz" = Held, der Ehre und Ruhm um  
Liebe stellt (vgl. Brünnhilde-Siegfried-Abschied in
- Tr<sub>2</sub> 214 (677) "Wohin ist Tugend nun entflohn"  
= Heldenart
- Tr<sub>3</sub> 257 (800) "Dem guten Marke dient ich ihm hold"  
Es = selbstloser Ritterdienst
- Tr<sub>3</sub> 312 (992) "Dem holden Manne dich zu vermählen"  
= Tröstung, Beruhigung, selbstlose Freundschaft  
vgl. 16, 45, 51

# Meistersinger:

- 5/7 (29/37) Beckmesser-Scherzo im Vorspiel, vgl.: "Zur Teufel, wie wackelig" M<sub>3</sub> 417/21  
spielerischer Charakter, ironisch: Beckmesser, der "Held"
- 4 (95/7) "Nein der, des Kiesel den Goliath warfen"  
vgl. vorher (93) "Trat er nicht ganz wie David nah?"  
Walter = Held (Es)
- o (110) "Neu ist mein Herz, ist mein Sinn"  
männliche Aktivität (vgl. 29 "Was ich will wagen")
- 6 (128) "O Lene! Lene!"  
nur als Neapol. der D-Tonika aufzufassen ~~♯~~ → D
- 1/5 (141/50) kaum als c-Komplex aufzufassen, deutlicher Es-Bezug  
erst 44 (148) "fangt zu tief nicht an, als es die  
Stimm erreichen kann" und 45 (149) "Elm und Coloratur"  
spielerischer Charakter  
Es als Neapol. ( ~~♯~~ ) des die Szene beherrschenden  
D-dur (resp. d-moll) aufzufassen, ohne psychologische  
Begründung.
- 63 (307) "Was heilig mir, der Liebe Panier"  
Liebe = Glauben ~~♯~~ → d (T)
- 4 (370/2) "Nicht jeder eure Meinung teilt"  
Es = ritterlich, selbstlose Freundschaft Sachsens
- 50 (426/7) turbulenten Nachspiel des 1. Aktes  
vgl. G<sub>1</sub> 24 (Abschied Siegfried-Brünnhilde) Parodie
- 63 (39/40) "Und Du mein Kind"  
Es = S → B (T) väterlich, freundschaftlich
- 79 (80/1) "Mit Wachs strich ich die seidnen Fäden, damit ich  
dir die zieren Schuh gefasst"  
spielerisch als Dom. → As  
Es = Freundschaft
- 82 (90) "Ich seh', s'war nur weil ihr kinderlos" dto.
- 86 (100) "Ein Junker Kind gar unbelehrt" = Ritter
- 30 (236) "O ihr boshafter (Geselle)"  
Nur ~~♯~~ des vorigen g (T)
- 64 (67 ff) "Grüss Gott mein Junker"  
Ritterlich vgl. M<sub>1</sub> 124, M<sub>2</sub> 186
- 14 (99) "Er frischt es an so gut er kann"  
Rückkehr zur Tonika  
vgl. (105/6) "Sind Freunde beid, stehn gern sich bei"  
Es = Freundschaft, Bund
- 25/8 (132/46) "Dann Tat und Wort am rechten Ort"  
..ioderaufnahme der Szenen-Tonika (Ritterlichkeit,  
Freundschafts-Bund)
- 30 (158) Erinnerung an den Ritter Walter (Pantomime)  
~~♯~~ → T (d, resp. D)
- 37 (195) "Was ich sonst im Sinn geht euch nicht) an" = Scherzando  
Es = ~~♯~~ (d) alles auf d als Tonika zu beziehen
- 38 (196/8) "Das Gedicht hier liess ich's "  
Sehr spielerisch ( ~~♯~~ → d resp. D-Tonika)

- M<sub>3</sub> 344/5J (216/8) dto. "Ich macht euch Schuh in später Nacht"  
Reprise des Scherzos in Neapol.-Tonart  
auf D-Tonika bezogen: ~~ff~~ → D (T)
- M<sub>3</sub> 350 (234/5) Im Nachspiel (~~ff~~) nur als Neapol. aufzufassen: ~~ff~~.
- M<sub>3</sub> 416 (474 ff) "Herr Beckmesser, ihr fangt an, s'ist Zeit"  
Scherzo-Charakter (vgl. Vorspiel 5/7)  
Beckmesser, der Held!
- Parsifal:
- P<sub>1</sub> 8 (16/7) Seiten-Thema = Glaubensmotiv: Held, Gemeinschaft
- P<sub>1</sub> 8 (21/2) Durchführung des Glaubens-Motivs: Zentrum (~~ff~~) =
- P<sub>1</sub> 11 (33) "He ho Waldhüter ihr" Cadenz → Natur
- P<sub>1</sub> 11 (34) "Dass ihr berufen, ihn zu hören"  
= Glaubensgemeinschaft
- P<sub>1</sub> 33 (95/7) "Mit ihm bewehrt, Amfortas allzukühner"  
Held, Glaubenskampf
- P<sub>1</sub> 64 (197/8) "denn bist du rein, wird nun der Gral dich trär  
und speisen" Gemeinschaft, Liebesmahl
- P<sub>1</sub> 68 (215/6) Verwandlungsmusik: Schrittmotiv (letztmals im 2.  
spiel) Domin. → As. Es = Glauben
- P<sub>1</sub> 71 (228/9) "Wer guter Tat sich freut (ihm wird das Mahl er  
Gemeinschaft, Liebesmahl
- P<sub>1</sub> 74/5 (239 u. 242) Vor- und Nachspiel zu "Der Glaube lebt, die Tau  
schwebt" Es = Glaube. Domin. → As (T)
- P<sub>1</sub> 81 (259) "Fühl ich sich giessen in mein Herz"  
Szenenbemerkung: B. "Mit mildem Ausdruck"  
Vorübergehende Dur-Variante des beherrschenden
- P<sub>1</sub> 86 (275/6). "Enthüllt den Gral" Dom. → As  
Es = Liebesmahl
- P<sub>1</sub> 91 (296) "Wein und Brot des letzten Mahles"  
Liebesmahl
- P<sub>1</sub> 93 (301) "Nehmet vom Brot, wandelt es kühn"  
vgl. 94 (304) "Nehmet vom Wein, wandelt ihn neu"  
Es = Glaubensgemeinschaft, Held } Do
- P<sub>1</sub> 97 (316/8) Wiederaufnahme des Schrittmotivs vgl. P 68  
dann Modulation über As-Des → ~~ff~~ (Heilandsklage)
- P<sub>2</sub> 120 (67/74) "Sie weichen, sie fliehen"  
Parsifal = Held
- P<sub>2</sub> 125 (83) Vor: "Hier war das tosen" dto.
- P<sub>2</sub> 139 (104 ff) "Ha Kühner, wagst du zu nahen" (= Held)
- P<sub>2</sub> 197 (281) "Lass mich an seinem Busen weinen"  
Szenenbemerkung: "Ganz nahe an Parsifal" (= Held)  
Funktion: ~~ff~~ → g (T)
- P<sub>2</sub> 201 (294/6) "So war es mein Kuss, der welthellsichtig dich n  
Es = Mann vgl. G<sub>1</sub> 24
- P<sub>2</sub> 202 (301/2) "Erlösung, Frevlerin, biet ich auch Dir"  
Es = Mannhaftigkeit, fest im Glauben

- 13 (10) "Und gewiss garnicht am heiligsten Morgen heut"  
 Tendenz → As  
 Es = Natur vgl. P<sub>1</sub> 11 "He ho"
- 14 (13) "Auf Kundry, auf, der Winter floh und Lenz ist da"  
 Es = Natur  
 Natur-Hr. in Es, vgl. Beginn des Rheingold
- 15 (30) Nach "zur Sühne bot" (2.mal) Streicher-Kantilene  
 Gebet = Es
- 16 (37) "Gewiss s-ist er, der Tor" (der unbekümmerte Held)
- 17 (43/4) "Heil mir, dass ich dich wiederfinde"  
 Parsifal kommt als Sieger zurück:  
 Es = Selbstüberwindung
- 18 (61/2) "O Herr, war es ein Fluch, der dich von rechten  
 Pfad vertrieb" = Selbstüberwindung
- 19/4 (80) "Die heilige Quelle selbst erquicke unsres (Pilgers Pad"  
 Es = Natur vgl. Rheingold-Beginn  
 Es = Glaubensbereich, heller, freier als das mystische ~~As~~
- 20 (208/10) Glaubensmotiv <sup>6</sup>/<sub>4</sub> Es = Dom. → As (T)  
 B. "Parsifal kniet nieder" = Gebet

## es-moll

"Eine Welt ohne Menschen, was wäre sie? Ein unendlicher Gottesacker ein Todesschlaf ohne Blumen, ein toter Guckkasten ohne Figuren - und doch! Diese Welt mit Menschen - was ist sie! Jasselbe - ein ungeheurer Friedhof gestorbener Träume - ein Totenschlaf mit Blutträumen ... ein stummer Guckkasten mit weinenden Gruppen - das ist sie ja!"

(Aus einem Jugend-Tagebuch von Rob.Schumann, zitiert nach Boetticher a.a.O. S.218)

Auf es-moll scheinen sich die negativsten Eigenschaften des Tonartenkreises zu konzentrieren: Selbstmord-Tendenzen, Mordlust, Heimtücke, Freiheitsberaubung, Folter, Fron - in milderer Form ausgedrückt: Schmutz, Lebensüberdruß, Mattigkeit, Lebensverneinung, Selbstaufopferung immer endend in Vernichtung und Tod: es-moll ist das Klangsymbol für "facies Hippokratis".

Es bleibt unbegreiflich, welches individuelle Gepräge Bach jeder der 24 verschiedenen Tonarten in seinem Wohltemperierten Klavier (hauptsächlich in dessen erstem Teil) gegeben hat. <sup>4)</sup>

Vor allem bei den Tonarten mit vielen Vorzeichen zeigt er gerade hellseherische Fähigkeiten: für viele dieser "entfernten" Töne hat er den adäquaten Charakter für alle Zeiten geprägt, bewusst oder unbewußt wandeln alle Nachfahren auf Bach'schen Spuren.

Ein solches ewiges "Urbild" für es-moll ist das Präludium aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers

### Beispiel 1

"Christus am Kreuze" könnte über diesem erschütternden Tongedicht ein fremdartiger Todeshauch liegen über diesem leidverklärten Präludium

Ein in seiner Genialität ebenbürtiges Beispiel hat Wagner mit dem Beginn der Götterdämmerung geschaffen

### Beispiel 2

Das Merkwürdige ist, dass diese Orchestereinleitung nichts weiter als eine Paraphrase von Brünnhildes Erwachen im 3. Akt des Siegfried ist. Es liegen die genau gleichen harmonischen Verhältnisse vor, nur ist alles um einen Halbton höher gelagert. Im Siegfried wird der erste es-moll-Akkord sofort auf C als Tonika bezogen (e = ~~F~~ → C (T)), das ist Leitton zum nachfolgenden grossen C-dur, das die ganze Lichtdramaturgie der flutete Szene beherrscht. Durch bloße Transposition nach es-moll wird

---

<sup>4)</sup> vgl. Ph. Spitta: Joh. Seb. Bach, Leipzig 1930 Bd. 1 S. 774: "Was der ästhetischen Gesamtbetrachtung vor allem auffällt, ist die grossartige Mannigfaltigkeit im Charakter der 24 Fugen. Jede ist in der That ganz anders und gar von jeder anderen verschieden".

<sup>44)</sup> vgl. Spitta a.a.O. Bd. 1, S. 777 "tödestraurig wird der Ausdruck 29. Takt an, schaurig haucht das Dur des Schlusses".

Anfangs-Akkord der Götterdämmerung wie ein "memento mori"; Hier tritt uns das Haupt der Gorgo an! Der es-moll-Akkord ist jetzt nicht Leitton-Wechselklang des nachfolgenden Ces-dur, es ist vielmehr beherrschende Tonika, und die Ausweichungen nach Ces-dur und des-moll das Aufsuchen verwandter Bezirke im psychologischen Bereich: -dur ist das Symbol der "Mütter", des-moll das der "Weltenmacht" (unter den betr. Tonarten). Wir haben hier ein besonders schlagendes Spiel, welche unüberbietbaren Gegensätze zwischen zwei nur durch Halbton voneinander getrennten Tonarten bestehen können!

Der schwermütige Grundzug des es-moll, der die ganze Nornenszene Beginn der Götterdämmerung beherrscht, spiegelt sich in charakteristischer Weise in den Worten der 1. Norne: "traurig versiegte des Quellses Trüb, trüben Sinnes ward mein Gesang".

#### Beispiel 3

Es-moll ist das Sinnbild versiegender Lebenskräfte. Trübsinn leuchtet aus der Tonart, wie er auch aus den Worten Rob. Schumanns herausragt, die als Motto über diesem es-moll-Abschnitt stehen. Schon jungen Schumann finden sich Anzeichen eines Gefährdetseins, das später in dem Düsseldorfer Selbstmordversuch offenbar werden sollte. Innere Affinität des Komponisten zum lebenszerstörenden es-moll tritt sich in sehr typischer Weise in dem immer wiederkehrenden monotonen es-moll der Trompeten in dessen Manfred-Ouverture:

#### Beispiel 4

Auch bei Wagner findet sich im Parsifal ein sehr typisches Beispiel für diese Tonart: in den es-moll-Chören der Jünglinge "Den sündigen Welten mit tausend Schmerzen"

#### Beispiel 5

zur Selbstaufopferung verbindet sich hier mit einem wehmütigen, tiefen Wissen um die Tragik allen Weltgeschehens.

Der letzte Blick des sterbenden Tristan (der sich durch das Aufsteigen der Wunde selbst den Tod gegeben hat (!)), bricht bei einem es-moll-Akkord (mit Sixte ajoutée)

#### Beispiel 6

Auch die Todes-Sehnsucht Kundrys mündet in der es-moll-Sphäre "Tiefen Schlaf, Tod"

#### Beispiel 7

Besonders hinweisen möchte ich auf die eigenartig fremde, geradezu optische Wirkung, die von den es-moll-Fakten vor dem Erwachen Kundrys Klingsors Zauberturm ausgeht: "Dein Meister ruft: Heraus!"

#### Beispiel 8

Diese Tonart eignet sich in hervorragender Weise zur Spiegelung ambuler Zustände, besonders unter magischem Einfluss.

Hierher gehört auch die grelle es-moll-(Rheingold-) Fanfare vor  
3.Szene des Rheingold:

#### Beispiel 9

Der dämonische Zwang, den Alberich auf die Nibelungen ausübt, die unter seiner Gewaltherrschaft als Sklaven Fron leisten, tut sich hier in dem es-moll-Polterschrei kund.<sup>+) )</sup>

Als Muster für die selbstmörderische Tendenz, die der Tonart zugrunde liegt, führe ich die folgende Stelle aus der Gurnemanz-Erzählung des 3.Parsifal-Aktes an: "Um mit dem Leben seine Qual zu enden"

#### Beispiel 10

Als besonders bezeichnendes Beispiel aus jüngerer Zeit sei noch der Tod Lius aus Puccinis "Turandot" erwähnt:

Beispiel 11 "io chiudo stanca gli occhi per  
vederlo piu"  
(Ricordi-Partitur S.387-401)

Der Charakter des es-moll ist bei diesem Komponisten süß, um nicht zu sagen, rührseliger, als bei allen bisherigen Beispielen, und die Grundtendenz dieser Tonart zur Selbstaufopferung grenzt hier ans Masochistische. Es sind die letzten Takte, die Puccini vor seinem vollkommenen Krebs-Tod noch geschrieben hat!<sup>++)</sup>

Das Finale des I.Aktes mit seinen "La morte"-Rufen kehrt die masochistisch-sadistische Seite des es-moll-Komplexes heraus

Beispiel 12 "Non piangere" (a.a.O.S.119-124)

Vgl. hierzu Beispiel 9.

Die Mordlust, die sich in es-moll enthüllt, zeigt sich bei allen "bösen" Charakteren: bei Hunding, Fafner und Hagen. Als Beispiel soll hier die drohenden Worte Hunding's stehen: "Mein Haus hütet Wölfe heute"

#### Beispiel 13

Auf Hagens Meuchelmord an Siegfried wird zum Schluss dieses Abschnitts eingegangen

Neben den "tödlichen" Tendenzen des es-moll findet sich noch eine andere, sehr typische Eigenschaft, die nicht ohne weiteres koordiniert ist. Wagner wählt immer den es-moll-Klang, wenn er drückende Mittagschwüle, die auf dem Menschen lastet, zum Ausdruck bringen will. Ich zitiere zunächst die folgende Stelle aus dem Lohengrin: "Im Mittag steht schon die Sonne"

#### Beispiel 14

und ferner die entsprechende aus dem 2.Siegfried-Aufzug: "Hoch steht schon die Sonne"

#### Beispiel 15

---

<sup>+) )</sup> Vgl. auch unter b-moll, das hinsichtlich seines Diktatur-charakters noch über es-moll hinausgeht.

<sup>++)</sup> Die posthume Uraufführung unter Toscanini endete mit dem es-moll Frauenchor!

ird hier offenbar die Mattigkeit, die die versengenden Sonnenstrahlen menschlichen Organismus bewirken und die so leicht zu Ohnmacht Hitze-Tod führt, gleichgesetzt der Lebensunlust und den Selbstzerstörungstendenzen des Menschen.

Dass hier zweifellos psychologische Zusammenhänge vorliegen, beweist die Exegese des obenerwähnten Bach-Präludiums durch Ph.Spitta. (Bricht dort \*) von der "magisch bannenden Stimmung, die uns schwer dumpf umfängt, wie an schwülen Gewitterabenden, wenn kein Lüftchen regt", bevor er auf die "Todestrauer" zu reden kommt, die er aus dem "allergenialsten" Präludium heraushört.

Das Tertium Comparationis ist das Versiegen und Verdorren aller Lebenskräfte. Dem Es-dur als Symbol des Werdens (Rheingold-Beginn) steht also in es-moll das Todeswappen (Anfang der Götterdämmerung) gegenüber. Auch in der wagner-Nachfolge gibt es einige sehr charakteristische es-moll-Beispiele, so in Pfitzners Palestrina bei den Worten des Ighino: "bis meine Mutter auf der Bahre lag"

#### Beispiel 16

Überdruss und Schaffensunlust des noch nicht 40-jährigen Palestrina, in seiner Lebensmitte <sup>\*\*)</sup>  steht! (vgl.B.14 und 15) - fallen zusammen über Trauer um die frühverstorbene Frau und werden in das gleiche Symbol gebannt: das Todes-es-moll.

Das Heimtückisch-Hinterhältige der Tonart, das wir schon bei B.12 feststellten, (B.12) findet sich auch bei Richard Strauss in der Valkner-Szene der "Frau ohne Schatten"

#### Beispiel 17 "Weh, o weh!"

Sucht, Mord-Gedanken und selbstzerstörende Tendenzen münden in schwebenden es-moll-Klängen. <sup>\*\*\*)</sup>

Die Quintessenz aller destruktiven es-moll-Eigenschaften offenbart sich in dem fff-Akkord beim Zusammenbruch Siegfrieds nach der Ermordung

Hagen:

#### Beispiel 18

Weldens-Es-dur, das die Szene Brünnhilde-Siegfried im Vorspiel der Götterdämmerung mit Lebenskräften durchpulst hatte, ist in diesem Todes-es-moll (es-moll mit Sixte ajoutée eingedunkelt) negiert und vernichtet. Dieser im wörtlichen Sinne niederschmetternde Klang-Ballung sei das abschließende es-moll-Kapitel beschlossen.

#### a.a.O. S.777

Auch Dante erlebt am Zenit seines Lebens eine solche Krise, die ihn zum Inferno führt: Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura... tanto è amara, che poco è più morte... tant'era pieno di sonno a quel punto che la verace via abbandonai.

Vgl. die Sifersuchtsszenen des Ford in Verdis Falstaff (Hörnerstelle); "Ma è fissata" und die Orchester-Takte vor "Vendichero l'affronto" Verdi-Partitur S.193 u.202)

## Tannhäuser:

- Ta<sub>1</sub> 64 "Zieh hin Wahnbetörter" = Venus wünscht Tannhäuser den Tod  
mit Sixte ajoutée im Bass Funktion: **es** → B (1)
- Ta<sub>3</sub> 248 (634/5) "dass ich es töt in meinem Herzen"  
vgl.Cello-Melodie 249 = Selbstzerstörung

## Lohengrin:

- L<sub>1</sub> 13 (35) "Zum Sterben kam der Herzog von Brabant"
- L<sub>1</sub> 15 (41/2) "Nun führ ich Klage wider Elsa von Brabant"  
(wegen Mordes)
- L<sub>1</sub> 16 (43) "Ha, schwerer Schuld zeihst Telramund" = Mordankl.
- L<sub>1</sub> 17 (47) "Mit Recht dem Lehnsman ihre Hand verwehren"  
sc. nach dem Brudermord
- L<sub>1</sub> 22 (63) "Da drang aus meinem Stöhnen"  
Klage um den Verlust des Bruders
- L<sub>1</sub> 30 (96) "Im Mittag hoch steht schon die Sonne"  
Mittagsmattigkeit, sengende Sonnenhitze, Vgl.S<sub>2</sub>
- L<sub>1</sub> 31 (98) "Ohn Antwort ist der Ruf verhallt"  
Tödliches Schweigen
- L<sub>1</sub> 32 (101) "wer hier im Gotteskampf" Halbton-Steigerung über  
vorhergehende d-moll hinaus vgl.L<sub>1</sub> 31 (98)
- L<sub>2</sub> 93 (262) "Entsetzlich, wie tönt aus deinem Munde furchtbare  
der Name" mit Sixte ajoutée  
= wie aus dem Grabe, Verwesungshauch
- L<sub>2</sub> 160 (473/4) "Um seine Reine steht es schlecht"  
Ortrud = Brunnenvergifterin
- L<sub>2</sub> 178 (537) Ortrud:"Er ist besiegt, wird ihm ihr Fragen kund"
- L<sub>3</sub> 236 (745) Nach:"Ob ich ihn mit Recht erschlug"  
Szenenbemerkung: "Männer strecken Hand feierlich  
nach der Leiche aus"
- L<sub>3</sub> 239 (757) "Nun muss ich künden, wie mein Nam' und Art"  
= Ende der Liebesbindung Lohengrin - Elsa

## Rheingold:

- R<sub>1</sub> 28/9(80/1) "Deine Krötengestalt, Deiner Stimme Gekrächz"  
Alberich = Anti-Held, Karikatur
- R<sub>1</sub> 30 (84/5) "Die dritte, so traut, betrog sie mich auch?" dt
- R<sub>3</sub> 132 (363/4) Rheingold-Panfare in negativster Tonart  
= Freiheitsberaubung, Lebenszerstörende Fron
- R<sub>4</sub> 226 (336/7) Wotan starrt vor sich hin "Hört, ihr Riesen"  
vgl."tiefes Sinnen" auf 227 (639/40)  
Bezug auf die Götterdämmerung, vgl.G<sub>1</sub> 5 (1) = we

## Walküre:

- W<sub>1</sub> 29 (59/60) "Ein Wölfin" = Tod-geweih
- W<sub>1</sub> 38/9 (83) "Mein Haus hütet Wölfin dich heut" Mordlust Hun
- W<sub>1</sub> 44 (97) "Wälse"-Ruf Tod-geweih

- (215) "Drängt zu Tat und Tod"  
es = unrühmliches Ende
- 1 (83) "Verfiel mir als Knecht" (Todesurteil)
- 7 (97/8) "Gerächt von der mutigen Maid"  
("Der Walsung fällt meiner Ehre")  
Mord an Siegmund
- 0 (235) "Hunding erwachte" (mit Tötungsabsicht)
- 0 (269) "Erdenluft muss sie noch atmen"  
Für Sieglinde bedeutet ein Leben ohne den Bruder = Tod,  
für Siegmund die Auferstehung in Walhall ohne die  
Schwester = Tod, hieraus resultieren Selbstmord- und  
Tötungsabsicht Siegmunds, vgl. W<sub>2</sub> 177(290)
- 7 (290) "Muss ich demfallen" dto.
- Siegfried:
- (21) Vor "Fafner, der wilde Wurm" als oS von b(T) zu verstehen:  
sc. Fafner mordet und schlingt
- (171) "und setze mein Haupt"  
sc. Der Verlierer wird enthauptet
- (193/4) "Den Haft der Welt hält in der Hand, wer den  
Speer führt" = Freiheitsentzug, Fron  
Unterbewusst: Vorahnung des Weltendes vgl. G<sub>1</sub> 5 (1)
- (215) "Fafnern soll er ihm fällen" (Mord)
- 1/3(196/3) "Der Knickrige schäbige Knecht"  
S zu b-Tonika = Fron
- 0 (265) "Hoch steht schon die Sonne"  
(vgl. Tr<sub>2</sub> 223(697): "liess an das Licht gelangen")  
= Schwüle, Unlust (nur berührt)
- 7 (271) "Mein Vater fiel" - Tod, Mord
- 0 (64/5) "Männertaten umdämmern mir den Mut"  
Tendenz → es-moll = Freiheitsberaubung  
(Wotan vergewaltigte Erda einst) vgl. 266 "zu stören  
der Wala Schlaf"
- (79) "Schlaf verschliesse mein Wissen"  
sc. = Todesschlaf
- (88) "Dein Wissen verweht vor meinem Willen"  
= Todeshauch, verwelken
- (150) "Mach dich jetzt fort, sonst könntest du leicht  
das andre auch noch verlieren" (Moll-Variante der  
Tonika Es) es = Zerstörungslust
- (160/1) "Weh ihm holen sie's ein" = Tod
- (244) "Sollt ich auch sterbend vergehn"  
= Selbstaufgabe, Selbstzerstörung, "Ersterben"
- (303/4) "Den Du gebunden in mächtigen Banden, birg meinen  
Mut mir nicht mehr"  
es = Tötung, Vergewaltigung, auch Selbstzerstörung
- Götterdämmerung:
- 1) Erster Akkord der Götterdämmerung: Todeswappen
- 7) Vor: "Welch Licht leuchtet dort"  
es= Szenen-Tonika = Verwesungshauch

- G<sub>1</sub> 7 (9) "Wollen wir spinnen und singen"  
Leittonwechselklang von es (♯)
- G<sub>1</sub> 7 (11) "An der Weltesche wob ich einst" Baum = Lebenssymbol  
es = verdorren (auch die Esche stirbt an der "Wunde")
- G<sub>1</sub> 10 (20/1) "Traurig versiegte des Quelles Trank"  
endgültig Rückkehr zur Tonika (es)  
es = vertrocknen
- G<sub>1</sub> 39 (51/3) "Zehrender Brand zündet da auf, den wirft der Gott in  
der Weltesche zu Hauf geschichtete Scheite"  
Nochmals flüchtige Berührung der Tonika (es)  
Zerstörung des Lebenssymbols
- G<sub>1</sub> 50 (193/7) Rheinfahrt mündet in es-moll  
Lebenszerstörende Mächte bedrohen Siegfried
- G<sub>1</sub> 89 (323) "Blut-(brüderschaft heute" Funktion oS → B (T)  
unterbewusste Selbstmord- und Mord-Tendenzen
- G<sub>1</sub> 92 (333) "Drum bleib ich fern vom feurigen Bund"  
Hagens Mord-Absicht
- G<sub>1</sub> 99 (361) "Mir aber bringt er den) Ring"  
Zwangsherrschaft, vgl. R<sub>2</sub> 132, lebenszerstörende Tende  
Str. Pg. Hagen = mit Kreuzen notiert = Unzufriedenhe  
Intrige, vgl. unter dis-moll
- G<sub>1</sub> 100 (364) "Ihr dient ihm doch, des Nibelungen Sohn"  
es-moll (Tod, Mord) enthüllt sich als Tonika der Sze  
(trotz **bb**-Vorzeichnung!)  
vgl. das nachfolgende Zwischenspiel! 100/1  
vgl. auch unter "Tristan-Akkord"
- G<sub>1</sub> 116 (424) "Die Weltesche zu fällen" (Weltesche = Symbol des Lebe  
es = Zerstörung alles Lebendigen, Es = werden
- G<sub>2</sub> 150 (15 ff) "Gab mir die Mutter Mut, nicht mag ich ihr doch danke  
es = "frühalt, fahl, bleich, Hass" vgl. G<sub>2</sub> 151
- G<sub>2</sub> 155 (29) "Ihn zu verderben taugt uns nun einzig"  
Mordabsicht vgl. G<sub>1</sub> 100/1
- G<sub>2</sub> 203/42 (193) "Was ist, was ist" Hagen: "Jetzt merket klug"  
vgl. G<sub>2</sub> 155
- G<sub>2</sub> 205 (196) nach: "Den Ring empfang ich nicht von ihm" (Rheingold-  
Fanfare) Unheil über Siegfried vgl. G<sub>1</sub> 50 (193)
- G<sub>2</sub> 214 (233) "nicht ihm, (dem Manne dort"  
= Rache, Mord, Selbstzerstörung
- G<sub>2</sub> 216 (239) "Blutbrüderschaft hab ich Gunter geschworen"  
(mit Sixte ajoutée) vgl. G<sub>1</sub> 89 (323)
- G<sub>2</sub> 226 (273) "Schwur Meineid jetzt dieser Mann"  
(Rache-Wunsch) es = Meineid
- G<sub>2</sub> 233 (305) "Wo sind meine Runen gegen dies( Rätsel"  
Unheil über Brünnhilde vgl. G<sub>2</sub> 205 (196)
- G<sub>2</sub> 235 (312) "betrogne Frau" mit Sixte ajoutée = Mordplan
- G<sub>2</sub> 252 (368/9) "Eidtreue hat er getrogen" = Meineid, Todesurteil, Mordab
- G<sub>3</sub> 287 (97) "Doch das Fürchten lehrt er mich nicht" Tendenz → es  
(Das Unheil ist schon über Siegfried)
- G<sub>3</sub> 322 (200/1) "zum Lohn) schlafend (ein wonniges Weib" mit Sixte aj  
Schlaf = Todesschlaf vgl. P<sub>2</sub> 106 u. 100
- G<sub>3</sub> 324 (212/3) Siegfried bricht zusammen nach Todesstoss
- G<sub>3</sub> 340 (287) "Heiliges Beuterecht hab ich mir nun errungen"  
sc. durch Mord

Tristan:

- 7 (14) über es-moll (mit Sixte ajoutée) unaufhaltsame Tendenz zur "Climax" auf as (mit Sixte ajoutée) = "Tristan-Akkord" es = Selbstaufgabe, Todeswille, "Ersterben"
- 10 (23) "Nimmermehr, (nicht heute, noch morgen)"  
sc. "lieber den Tod"  
Mottl Szen.Bemerkung B.: "Verneinende Bewegung der Arme"  
es = Lebensverneinung
- 20 (52) "O er weiss wohl warum" es (mit Sixte ajoutée)  
sc.: Der Tod ist ihm gewiss
- 40 (110) "Wie ahnte mir da, dass dir es Kummer schüff!"  
= Dolchstoss
- 59 (169/70) "Grüsse mir Vater und Mutter"  
Mord- und Selbstmord-Absicht Isolde (Todestrank)
- 65 (186/7) Tristan-Auftritt auf es als Tonika zu beziehen  
= Todeserwartung
- 71 (207) "Mit dem Schwerte stumm ich vor ihm stund"  
sc. um zu töten
- 76 (226) Vor: "War Morold dir so wert" (Bass-Clar.!)  
Todesbereich. Vgl. "so wieder nimm das) Schwert"  
= Tötungsabsicht
- 113/4 (340) "Willst du ihn fern mir halten" (mit Sixte ajoutée)  
sc.: das wäre mein Tod  
vgl. "Des harren Späher zur Nacht" Melot = Mörder  
Funktion: es (oS) → B (T)
- 114 (343) vgl. "die bleiche Braut, kaum ihrer mächtig"  
und "als alles verwirrt auf die Wankende sah"  
Ohnmacht = mehr tot als lebendig
- 209 (664/5) Nach "Rette dich Tristan" Hr. Tr. u. Pos.  
Todesbereich, Neid (Nibelungen) Melot = Mörder, Judas
- 221 (690) "Die kein Himmel erlöst, (warum mir diese Hölle)"  
es = unerlöste Hölle!
- 223 (697) "Liess an das Licht gelangen"  
sc. "aus der Kühle der Nacht an die Schwüle des Tages"  
Tag = Tod  
vgl. L<sub>1</sub> 30, S<sub>2</sub> 236, Tr.<sub>3</sub> 251
- 235 (732) "Kurwenal du, wo war ich), wo bin ich"  
sc. im Totenreich?
- 242 (752) "die Sonne sah ich nicht" (mit Sixte ajoutée)  
es = im Totenreich
- 251 (781) "Noch losch das Licht nicht aus"  
Licht (Tag) bedeutet für Tristan = Tod vgl. Tr.<sub>2</sub> 223 (697)
- 258/9 (805) "Nur was ich leide, das kannst du nicht leiden, dies furchtbare Sehnen" mit Sixte ajoutée  
es = Tendenz zum Selbstmord (unterbewusst)  
(mit demselben Akkord stirbt Tristan an seiner aufgerissenen Wunde Tr.<sub>3</sub> 296 (938))
- 273 (846) "den furchtbaren Trank (der der Qual mich vertraut)"  
es = Gifttrank, Fieber, Verschmachten, Lebensverneinung
- 302 (961/2) "alles zur Hand Marke und Melot hab ich erkannt"  
= als Todbringer  
es = Verräter, Mörder (es mit Sixte ajoutée)

- M<sub>1</sub> 16 (77) "Ob Leben oder Tod, ob Segen oder Fluch" (sc. "das wäre mein Tod") nur berührt
- M<sub>1</sub> 94 (280) "Neu-Junkerunkraut (tut nicht gut" Beckmesser möchte am liebsten Walter "vergiften" = es (mit Sixte ajoutée) ironisch
- M<sub>1</sub> 105 (311) Nach: "Dann versang der Herr Rittersmann" Das wahre Gesicht Beckmessers = Mörder seines Nebenbuhlers = es mit Sixte ajoutée vgl. "Gar fein er hört" und "säht ihr ihm zu" (=beim") = negative Kritik = es mit (kl.) Sixte ajoutée
- M<sub>3</sub> 285 (12/3) "Ach Meister, wollt mir verzeihn, kann ein Lehrbub vollkommen sein?" Szenenbemerkung: "er nähert sich demütig Sachs" es = völlig geschlagen (Prügel!) ironisch
- M<sub>3</sub> 344 (214) Vor: "und doch, wenn's nur eine Falle wär'" (mit Sixte ajoutée) = Todesangst im Kampf um Eva oS → B(T)
- M<sub>3</sub> 420/1 (485/6) "Er kann ja nicht mal stehen, er fällt fast um" vgl. M<sub>3</sub> 344 (214) = Minderwertigkeitsgefühle, Lebensangst Beckmessers, Ohnmacht
- M<sub>3</sub> 460 (593) "Uns dräuen üble Streich" (= Dolchstösse, Verrat) es mit Sixte ajoutée = in den Rücken fallen, vgl. G<sub>3</sub> 3 Parsifal:
- P<sub>1</sub> 8 (18/9) Abschluss der Entwicklung des Glaubens-Motivs (Tod, Krankheit: Bezug auf Titurel, Amfortas u. Heila
- P<sub>1</sub> 30 (87) "Und lang schon kenn ich sie, doch vgl. P<sub>1</sub> 72 (Titurel kennt sie noch länger" Tendenz → es (Titurel lebt im Grabe) vgl. P<sub>1</sub> 76 (243)
- P<sub>1</sub> 62 (189) "Denn nie lügt Kundry (doch sah sie viel" es = Kundrys ewige Wiedergeburt nach Todesschlaf vgl. P<sub>2</sub> 109 (30)
- P<sub>1</sub> 72 (233/4) "Den sündigen Welten mit tausend Schmerzen" Der Heiland erlitt für die Welt den Tod (Heilandsklage
- P<sub>1</sub> 73 (236/8) "Dem Erlösungshelden sei nun ...mein Blut (vergossen" vgl. "der Leib, den er zur Sühne uns bot" es = Tod, Ermordung, Selbstaufopferung
- P<sub>1</sub> 76 (243) "Wehe, wehe mir der Qual" Krankheit, Todessehnsucht, Selbstmordtendenz
- P<sub>1</sub> 81 (259) Vor "Durchzückt von seligstem Genusses Schmerz" dto.
- P<sub>1</sub> 81 (260) "Des eignen sündigen (Blutes Gewell" dto.
- P<sub>1</sub> 82 (264) "Der dort dem Erlöser die Wunde stach" Mord an Jesus
- P<sub>1</sub> 91 (292/3) 2 mal nach "wie hell grüsst uns heute der Gral" Bezug auf die Leiden Christi am Kreuz neue Schmerzen des Amfortas vgl. P<sub>1</sub> 98 (317)
- P<sub>1</sub> 98 (317/8) Motl.-Anmerkung: B. "Gurnemanz neigt sich teilnahmsvoll über die Bahre!" vgl. Heilandsklage P<sub>1</sub> 97 (316)
- P<sub>2</sub> 106 (21/3) "Hierher denn Kundry, dein Meister ruft herauf" Todesschlaf Kundrys
- P<sub>2</sub> 109 (29) "Tiefer Schlaf, Tod!" sehr typisch vgl. (30): "da weckte dich ein andrer, he"

- 155 (147/8) "und sterben dahinnen" mehr es als Ges!  
Mottl-Bemerkung: B. "Alle traurig abgewendet"  
es = verwelken
- 188 (246) "Erlöser, Heiland, Herr der Huld"  
Ges = ~~es~~ → es (T) = Heilandsklage
- 197 (279/80) "Den ich ersehnt) in Todesschmachten" mit Sixte ajoutée
- 199 (287/8) "Ein andres ist!s, ein andres ach, nach dem ich  
jammernd schmachten sah"  
Bezug auf die Leiden des Amfortas  
Tendenz → es
- 223 (37/8) "Der Tor,) den ich zürnend von mir wies"  
Mottl-Bemerkung: B. "Gurnemanz erkennt die Lanze" =  
die Jesus tötete (vgl. P<sub>1</sub> 82 (264))
- 224 (44) "den Gram und Not so tief gebeugt"  
es = gebeugt, verwelkt = Greis
- 230 (69) "Und mit dem Leben seine Qual zu enden"  
= Selbstmordabsicht
- 232 (74) "Und ich, ich bins, der all dies Elend schuf"  
= sc. der tötete, mordete  
(Tendenz → es, wie Satzende zeigt: "letzter Pfad mir  
schwindet" 233 (78)  
es = oS → b (T)  
Szenenbemerkung: "Parsifal droht ohnmächtig umzusinken"
- 248 (131) "ob heut sie nach Erlösung schmachten" (Parsifal singt a~~h~~)  
sc. die verwelkten Blumen
- 259 (179) "Gib meinem Sohne Ruh" (mit Sixte ajoutée)  
Orchesternotierung: es - fis - b ! = Zwang zu neuer  
Aktivität = keine Todesruhe: "Enthülle den Gral!"

## E-dur

"Glänzende Naturbilder, Liebestonart, mitunter das Zart-Düftige"  
Boetticher a.a.O.

Unter allen Tonarten zeigt Wagner für E-dur (mit Ausnahme von C die grösste Vorliebe. Bereits im Holländer nimmt diese Tonart im II. A eine zentrale Stelle ein; im Tannhäuser ist E-dur die Tonart des Verborgenes, in der Walküre des Feuerzaubers, im Siegfried des Waldwebens und im Tristan (3. Akt) die der Liebes-Vision ("Urbild der Liebe"). In Spätwerken: Meistersinger, Götterdämmerung, Parsifal tritt diese Tonart jedoch wieder mehr in den Hintergrund zugunsten der B-Tonarten. Im Parsifal ist As-dur unzweifelhaft die Tonika des Werkes und auch im II. A zug des Tristan und in den Eva-Sachs-Szenen der Meistersinger nimmt diese Tonart einen relativ breiten Raum ein. +)

Gemeinsam ist E-dur und As-dur der sehr ambivalente Charakter im Ausdrucksbereiches. E-dur drückt sowohl tiefste Ruhe, wie höchste Erregung aus, As-dur ernste Versenkung und oberflächliche Verspieltheit.

Es ist möglich, dass diese Polarität innerhalb ein- und derselben Tonart auf eine unterlassene enharmonische Differenzierung zurückzuführen ist, dass also beispielsweise alle zur Ruhe tendierenden E-dur-Stücke eigentlich in Fes-dur stehen. Fes-dur wäre Leittonwechselklang (♯) von As-moll und somit würden sich mühelos alle "Abschiede vom Leben" (Bruckner Schluss-Satz der 9. Symphonie, Schubert: 2. Satz der "Unvollendeten", Brünnhildes Schlaf (Walküre) in dieser Tonart erklären lassen. Umgekehrt wären alle "Spiel"-Stücke in As-dur als ein verkapptes Gis-dur aufzufassen, also als Dominante zu dem "luftigen, schwerelosen" Cis-dur (die Blumenmädchen).

Selbstverständlich wäre eine solcherart differenzierte (enharmonische) Schreibweise in praxi undurchführbar: Fes-dur und Gis-dur haben je 8 Halbnoten, die Kompositionen würden mit ihren Doppel-Kreuzen und Doppel-Benutzungen ein verwirrendes Bild bieten. Andererseits muss man sich immerhin klar machen, dass bereits die Dominanten von E-dur und As-dur uns in ihrer enharmonischen Differenzierung als H-Ces-Paar und als Cis-Des-Paar vertraut und selbstverständlich sind! ++)

---

+ ) Es entspricht dies genau dem Zeitraum von Wagners Beschäftigung mit dem lebensverneinenden Buddhismus Indiens und der pessimistischen Philosophie Schopenhauers.

++ ) Die kurzen, de facto als Fes-dur notierten Episoden im Werk Wagner werden im Anschluss an E-dur gesondert behandelt.

hen wir aber von dieser Deutungsmöglichkeit ab, so stehen wir  
 Tatsache, dass E-dur und As-dur Tonarten mit Janusköpfen sind.  
 E-dur haben wir es mit den "Urbildern" von Liebe und Tod

Liebe im Sinne der *Agape* findet sich das schönste Vorbild bei  
 in der 2. Sarastro-Arie "In diesen heiligen Hallen"

#### Beispiel 1

es eines der menschlich sympathischsten Dokumente aus dem Schaffen  
 zitiere ich daneben den Anfang des Siegfried-Idylls

#### Beispiel 2

selbstlose Liebe der Eltern zum Kinde hat hier ein bleibendes  
 isches Denkmal erhalten.

es ähnlich warmer Empfindung geboren ist die wundervolle Miniatur  
 "im Einschlafen" aus den Kinderszenen Schumanns, die Wagner viel-  
 bekannt waren.

#### Beispiel 3

er findet sich auch jenes nahtlose Herauswachsen des Dur aus dem  
 ehenden Moll, das für den E-Komplex so typisch ist. Es handelt  
 i den E-Varianten nicht um Gegensätze im Sinne der Bejahung und  
 ung der gleichen Grundhaltung, wie es das Normale wäre, sondern  
 und E-dur sind im Grunde dasselbe: e-moll ist nur eine sensible,  
 Vorform und Vorausnahme des nachfolgenden E-dur.

es typisches Beispiel für solches unmerkliches Ineinanderfließen  
 l und Dur zitiere ich jene mit dem Siegfried-Idyll nahe verwandte  
 aus dem III. Aufzug des Siegfried bei Brünnhildes Worten: "Ewig  
 , ewig bin ich"

#### Beispiel 4

ie Textworte selbst bieten den Schlüssel für die Sonderstellung  
 omplexes innerhalb des Tonarten-Kosmos: Die Zeit, das In-der-  
 in ist hier überwunden. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft sind  
 m Nacheinander aufgehoben, sie werden als Einheit erlebt, ebenso  
 und Tod. Aus dieser Ganzheitsschau wird die E-Tonalität zum  
 oild der Ewigkeit.

ie Liebe des Vaters zu seinem Kind findet ihr musikalisches Gleich-  
 dem herrlichen Orchester-Nachspiel nach Wotans Worten "So küsst ich  
 theit von Dir"

#### Beispiel 5

gners grosse Tierliebe, ebenfalls eine seiner liebenswertesten  
 haften, spiegelt sich in der Schwanenepisode im Parsifal "Sein  
 n zu suchen flog der auf"

#### Beispiel 6

ine Liebe zu den Bäumen spürt man aus den Worten Parsifals heraus  
 ses Waldes Rauschen ich vernehme"

#### Beispiel 7

+ allen aber aus der grossen Waldweben-Szene des Siegfried

#### Beispiel 8

Der menschenfreundliche Charakter der Tonart zeigt sich in hundertfacher Weise beim "Gentlemen's agreement" zwischen Sachs und Beckmesser. "Zweieinig geht der Mensch am best!"

#### Beispiel 9

Bei allen bisherigen Beispielen spielte das Erotische im Sinn des Sexuellen keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle. Sie spiegeln die "Idee" der Liebe im platonischen Sinne. Das vollkommene Beispiel eines solchen "Urbildes der Liebe" hat Wagner in jener vollkommenen von Hörnern - vgl. Beisp. 5! - eingeleiteten E-dur-Stelle im 3. Aufzug des Tristan \*) "Wie sie selig, hehr und milde" der Nachwelt schenkt

#### Beispiel 10

Aus derselben Schaffensepoche stammt jene andere unübertrefflich schöne E-dur-Kantilene Brünnhildes \*\*) "Der jene Liebe mir ins Herz gehaucht"

#### Beispiel 11

Es ist die Zeit der höchsten Fülle in Wagners Leben: die Zeit der Liebe zu Mathilde Wesendonck und die der Vereinigung mit Cosima Bülow. Nach der Legalisierung seines Verhältnisses mit der Liszt-Tochter blüht dann langsam das E-Gestirn, das die Mitte seines Lebens so stark bestrahlt hat.

Etwas Träumendes haben viele dieser E-dur-Stellen gemeinsam, findet sich auch schon beim jugendlichen Wagner manch bezeichnendes Beispiel, so im Duett Holländer-Senta: "Steht jenes Mädchens Bild vor mir"

#### Beispiel 12

und zu Beginn der Szene Venus-Tannhäuser: "Im Traum war mir's "

#### Beispiel 13

Unter diesen Tag-Träumen schlummert - tief im Unterbewusstsein - ein Verlangen nach Erfüllung der Traum-Wünsche im sexuellen Bereich

Latent ist diese Sehnsucht schon in der so sublimierten Liebeszene Elsa-Lothengrin vorhanden: "Das süsse Lied verhallt, wir sind da"

#### Beispiel 14

Sie ist auch aus den Worten Tristans herauszuhören: "Die meine Augen schauen sich nicht getrauten"

#### Beispiel 15

oder aus Walters Geständnis: "Neu ist mir alles, was ich beginn" \*\*\*

#### Beispiel 16

---

+) Vgl. hierzu die Hörnerstellen in Beethovens Leonoren-Arie, dem Lied der "hohen Gattenliebe".

\*\*) Brünnhilde ist die liebevollste aller Wagner-Gestalten!

+++) Vgl. Agathens Arie aus Webers Freischütz: "All meine Pulse schlagen entgegen ihm"

erotisch im sexuellen Sinne ist der E-dur-Akkord im 2. Aufzug des Fal bei Kundrys Verführungskuss gemeint:

#### Beispiel 17

bei der vorhergehenden erregenden Erzählung vom Tod seiner Mutter Parsifals "Libido" (Freud) angesprochen: "Als Herzeléides entbrechend überfloss"

#### Beispiel 18

Ins Bereich des Triebhaft-Vitalen gehört ebenfalls der Ausbruch indes nach der Mutterschafts-Verkündung: "Rette die Mutter"

#### Beispiel 19

Das hemmungsloseste E-dur wütet aber im Bacchanale des Venusberges

#### Beispiel 20

Wenn Tannhäuser im 2. Aufzug offen die körperliche Liebe als die "wahre" preist, hat sein Lobgesang auf Venus erstmals die E-Sphäre betreten. (Im 1. Akt steigern sich die ersten 3 Strophen des Liedes im chromatischen Anstieg über Des, D- und Es-dur, aber erst hier in E-dur entfaltet sich der libidinöse Charakter des Liedes<sup>++</sup>)

Die Hölle, die hier plötzlich aus den E-dur-Klängen herausragt, findet sich in sublimiertem, übertragenden Sinn auch im Feuer der Walküre

#### Beispiel 21

Der erotische Nebensinn des Feuers (Brünnhilde träumt ihrem ersten Liebes-Erleben entgegen) wird hier nur deshalb nicht so deutlich, weil die Hölle hinter einer tableau-artigen, beinahe naturalistischen Darstellung<sup>+++</sup> des Feuers als Element.

---

1. den Schlusstriller des Zigeunerliedes (Malagueña) zu Beginn des Carmen-Aktes, sowie den Freuden-Triller am Schluss der Falstaff-3. Akt von Verdis "Falstaff"

2. das Seitenthema in der Reprise der Ouverture

3. den Zusammenhang zwischen der "Tonmalerei" bei Wagner mit der Musik der "neudeutschen Schule" (Liszt) hat Prof. Georgiades oben erwähnten Vorlesung hingewiesen. Manche "Synästhesie"-Ergebnisse unbewusst zurück auf solche Szenenbilder: Wenn E-dur beispielsweise auch als rot, von andern als grün bezeichnet wird, so beruht dies gleichermaßen auf Gedankenassoziationen zum Feuerzauber, resp. auf dem Gewebe. Übrigens sind beide komplementär-Farben und so finden sich im Bereich der Synästhesie dieselbe Ambivalenz des E-Charakters, die zu Beginn dieses Abschnittes die Rede war.

Der erotisch-sexuelle Charakter der Tonart ist von Rich. Strauss besonders betont worden:

- a) im Vorspiel zum 1. Aufzug des Rosenkavalier, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt<sup>+</sup>

Beispiel 21

- b) im ersten Bild der "Frau ohne Schatten" bei den Worten des Kaisers "In meinen Armen rankte ein Weib"

Beispiel 22

- c) in seinem Jugendwerk "Don Juan"

Beispiel 23

Schon in den ersten Takten dieser symphonischen Dichtung tritt der aufflammend-sinnliche Charakter des E-dur hell in Erscheinung

- d) auch in seinem Spätwerk erscheint die Tonart kaum beruhigter und abgeklärter. Das "Erwachen Helenas" in der "Ägyptischen Helena" sei hier als Beispiel angeführt

Beispiel 24

Der Sanguiniker Strauss fühlt sich bei E-dur noch lange in seinem Element! <sup>+++</sup>)

Ganz anders aber hat Bruckner das Wesen des E-dur erlebt: im letzten Satz seiner 9. Symphonie, die "dem lieben Gott" gewidmet ist, und mit der er "Abschied vom Leben" nahm,

Beispiel 25

ist die Liebe als Wechselbeziehung von Gott und Mensch in wunderbarer Weise zu Klang geworden. Aber auch Bruckners vertrauensvolle Hingabe an den Tod als den letzten Sinn alles Seins spricht den abschliessenden E-dur-Akkorden, in die sein Leben schliesslich einmündet und in denen er die ewige Ruhe findet. <sup>++++</sup>)

Dieser Satz ist deshalb auch ein echter Schluss-Satz, genau wie der 2. Satz von Schuberts "Unvollendeter". <sup>+++++</sup>)

---

<sup>\*)</sup> Das genaue Gegenstück hierzu ist das Vorspiel zum 3. Aufzug des "Arabella".

<sup>\*\*)</sup> Mozarts "Galantuomo" bewegt sich im höfisch-adeligen D-Bereich (Ouverture, letztes Finale des "Don Giovanni")

<sup>++\*)</sup> Auch Verdi hat die feurig-erotische Seite der Tonart stark erprobt: Vgl. den Beginn des Rigoletto-Quartetts "Un di, se ben ramme mi", das "fuoco di gioia" im 1. Akt des Otello (auch hier E-dur aus e-moll als Wurzel entspringend!) und ebendort beim "bacio".

<sup>++++)</sup> Vgl. das über das cis-moll-Adagio (in der Parallel-Tonart vorgetragen) aus Bruckners 7. Symphonie im cis-moll-Abschnitt Gesagte.

<sup>++++\*)</sup> Hiergegen sprechen auch nicht die bei beiden Komponisten aufgefundenen Skizzen zu weiteren Sätzen! Auch nicht Bruckners Versuch, an Stelle des unausgeführten Finales das früher komponierte "Te Deum" als "Ersatz" zu spielen.

Eine unerhört kühne Verbindung jedoch von sinnlicher Erregt-  
und zugleich tiefer Grabesstille findet sich in der Friedhof-  
e des "Don Giovanni": O statua gentilissima"

Beispiel 26

Welche Abgründe hat das unbegreifliche Genie Mozart geschaut!

Ein Beispiel aus unseren Tagen beschliesse den E-dur-Abschnitt:  
Schlusstakte aus Hindemith's "Harmonie der Welt"

Beispiel 27

Harmonie der Welt: ein E-dur-Klang.

## Holländer:

- H<sub>1</sub> 45 (158) "Ewige Vernichtung nimm uns auf"  
"Caritas" (gleich wieder Verdüsterung → c-moll)
- H<sub>2</sub> 122 (375/6) "Kann meinem Blick Teilnahme ich verwehren"  
(nur berührt)
- H<sub>2</sub> 138 (422) "Spricht dieses Mädchens Bild zu mir"  
Urbild der Liebe
- H<sub>2</sub> 138 (423) "Wohl hub auch ich" dto.
- H<sub>2</sub> 139/40(426 ff) "Versank ich jetzt" dto.
- H<sub>2</sub> 145 (444 ff) "Wer du auch seist"  
Rückkehr zur Szenentonika = Liebe
- H<sub>2</sub> 150/1(456/8) "Ein heiliger Balsam"  
Rückkehr zur Grundtonart dto.
- H<sub>2</sub> 153/5(463) "Was ist's, das mächtig in mir lebet"  
sc. die Liebe
- H<sub>2</sub> 154/5(469/71) "Ihr Engel, die mich einst"  
positive Wendung des unter e-moll zitierten Verzweigungs - e's (Idee fixe)
- H<sub>2</sub> 156 ff(472 ff) konventionelles Terzett, Tonart (mit Ausnahme von Senta's Gelöbniß: "Hier meine Hand" 157) lediglich als Szenentonika zu verstehen

## Tannhäuser:

- Ta<sub>1</sub> 6/8(3/16) Pilgerchor der Ouverture  
Agape
- Ta<sub>1</sub> 8ff(16 ff) Venusberg-Musik der Ouverture  
Eros
- Ta<sub>1</sub> 15 (38 ff) Preislied bei Reprise in Tonika  
Eros
- Ta<sub>1</sub> 29(28 ff) Rückkehr zur Tonika 32 (44) "höchste Raserei"
- Ta<sub>1</sub> 40 (115/6) Eintritt der Ruhe auf E  
vgl. Debussy "L'après-midi d'un Faune" Schlusstakte  
Eros, Ruhe
- Ta<sub>1</sub> 42 (118/9) "Im Traum war mir's" Traumtonart, vgl. unter e-moll  
das über das "Insistieren" Gesagte
- Ta<sub>2</sub> 123/4(293/4) "Doch wollt es mich wie Schmerz durchbeben"  
Eros
- Ta<sub>2</sub> 150(382) nach: "ich Sorge dass sie ihn gewähren solle"  
Liebe
- Ta<sub>2</sub> 166 ff "Dir Göttin der Liebe"  
hier adaequate Tonart vgl. Ta<sub>1</sub> 15 (38) = Eros
- Ta<sub>2</sub> 192 (510/1) "Die mir den Engel meines Heils"  
E' = Urbild der Liebe
- Ta<sub>3</sub> 256(656) "den Weg zum Venusberg!" Eros
- Ta<sub>3</sub> 268ff(698ff) "Ha fühlest du nicht milde Lüfte" dto.
- Ta<sub>3</sub> 272 (719ff) "Frau Venus, o erbarmenreiche" dto
- Ta<sub>3</sub> 274 (728/9) "Auf ewig sei nun mein" Lust

## Lohengrin:

- 6 (3/7) Grals-Thema bei Eintritt der Holzbläser  
Dominante → A (T)
- (22) "Gott grüss euch, liebe Männer von Brabant"  
vgl. W<sub>1</sub> 31 Walhall-Motiv; König = Wotan  
~~F~~ → C (T)
- (60) nach: "wider dich erhoben" (Elsa erblickt Friedrich und  
Ortrud (E nur in Streichern)  
E ist psychologisch begründet: Friedrich hatte Elsa  
geliebt und wurde von ihr zurückgewiesen.  
Gleichzeitig: Fes-dur in Bläsern = ~~F~~ → As (T)
- (120/2) Frauen: "Dank du Herr, der die Schwache beschirmt"  
Liebestonart
- (134/5) "Die Macht, die dich an dieses Land gebracht"  
sc. Die Macht ist die Liebe = Gott
- (428) "Die will in (Gott zum Münster gehn"  
vgl. L<sub>1</sub> 44 (134/5) (Dom. → A)
- (437/40) "Gesegnet soll sie schreiten"  
E = Liebe (vorher Es = Glauben)  
Melodie in Viol.!(vorher Holz u.Hr.)  
vgl. Agathen-Arie: "Himmel nimm des Dankes Zählen"  
("entgegen ihm")
- (585/8) im Vorspiel 3. Akt Liebes-Tonart  
(Dur-Variante der Tp, ausserdem terzverwandt mit  
unmittelbar folgendem As und Höhepunkt-C (589)
- (621) "Das süsse Lied verhallt" Liebe
- (625/8) "Fühl ich zu Dir so süss mein Herz entbrennen"  
dto. sehr typisch
- (659:60) "O gönne mir, dass mit Entzücken" dto.
- (690) Klarinetten-und Oboen-Melodie nach: "Wah, nun ist all  
unser Glück dahin"  
E = Wunschbild (Traum) vgl. Tr<sub>3</sub> 778
- (706/7) Heergefolge IV. Phase modulatorisch
- (731) "Macht Platz dem Helden von Brabant" und  
233 (733/5): "Heil deinem Kommen" vgl. L<sub>1</sub> 9 (22)  
Domin. → A (T)
- (760) "O könnt er die erzwungne Kunde sich ersparen"  
rein modulatorisch: D → A
- (764) "Tauben" = Symbol des Friedens und der Liebe  
(Grosse Orchester-Partitur Br.u.H.: ungekürzte Grals-  
Erzählung)  
"Zunächst nun sollt er mich dahin geleiten"  
(zu Elsa = Liebe)

## Rheingold:

- (135/6) "Des Goldes Schmuck, schmähete er nicht"  
Das Gold als Schmuck im Liebesspiel  
vgl. R<sub>2</sub> 107/9
- (147/50) "Lieblichster Albe, lachst du nicht auch?"  
dto., Koketterie
- (291) "Ein Tand ist's in des Wassers Tiefe"  
dto., vgl. R<sub>1</sub> 48 u. 53

- R<sub>2</sub> 108/9 (294/5) "Taugte wohl des goldnen Tandes" dto.  
Liebesverführung durch Gold
- R<sub>2</sub> 109 (296/7) "Gewänne mein Gatte sich wohl das Gold" dto.
- R<sub>2</sub> 121 (328) "Neckt mich ein Traum"
- R<sub>4</sub> 217 (611) vor: "Seh ich dies wonnige Auge" Eros
- R<sub>4</sub> 223 (628/9) "Drei der Töchter, urerschaffne gebar mein Schoss"  
Die Erde ist "Träger des Muttertums" (Bachofen)  
vgl. W<sub>3</sub> 245

#### Walküre:

- W<sub>1</sub> 31 (63/4) Walhall-Motiv = Vaterliebe
- W<sub>1</sub> 44/5(99/100) "leuchtet ein Blitz" = Feuer
- W<sub>1</sub> 50 (121/2) "Ein Greis in grauem Gewand" = Vaterliebe
- W<sub>1</sub> 52 (126/7) "Da wusst ich, wer der war" dto.
- W<sub>1</sub> 72 (196/7) "Ein Wunder will mich gemahnen" dto.
- W<sub>1</sub> 75 (204) "So blickte der Greis" dto.
- W<sub>1</sub> 77 (207/8) "Doch dem so stolz" dto.
- W<sub>1</sub> 81 (220/1) "Siegmond den Wälsung" Tonart nur gestreift,  
Bezug auf Wotan. Vgl. W<sub>1</sub> 31 (63/4)
- W<sub>2</sub> 122 (113/4) "Lass ich's verlauten"  
Völliges Einssein von Vater und Tochter  
vgl. Bindung Wotan-Sieglinde W<sub>1</sub> 31, 50, 52, 72, 75  
E = das Urbild der Liebe
- W<sub>2</sub> 126 (123) "gebar mir Brünnhilde, dich" dto.
- W<sub>2</sub> 138 (167/8) "will ich noch: das Ende"  
"sofort: c-moll folgend)  
Beide Aspekte: E = Erlösung vom Leben.  
c = Vernichtung des Lebens
- W<sub>2</sub> 149/50(203) "Wenn nach Lust ich focht, wie waren sie leicht"
- W<sub>2</sub> 167(255/6) "Zu Walvater, der dich gewählt" = Vater
- W<sub>3</sub> 245 (161/3) "rette die Mutter" Lebenserhaltungstrieb
- W<sub>3</sub> 297/8 (303/5) "Der diese Liebe mir ins Herz gehaucht" (Urbild)
- W<sub>3</sub> 317 (366) "Ein bräutliches Feuer"
- W<sub>3</sub> 319/20(372/9) Abschieds-Umarmung Wotan-Brünnhilde
- W<sub>3</sub> 322/3(384) "mit des Lebewohles letztem Kuss"
- W<sub>3</sub> 324/5(388/93) Brünnhilde unter der Tanne = Ruhe, Schlaf
- W<sub>3</sub> 327 ff(399 ff) Feuerzauber

#### Siegfried:

- S<sub>1</sub> 100 (101/2) "Das Grieseln und Grausen" (Erstmals e-dur im Siegfried)  
Feuer = Erwachen des Eros
- S<sub>1</sub> 110(307/8) "Fort mit dem Brei, ich brauch ihn nicht"  
(Tonart nur vorübergehend berührt)
- S<sub>1</sub> 111 (313) "Wie er sich rührt und mächtig regt!" Feuer, Eros
- S<sub>1</sub> 112 (316/7) "Und hab nicht so was gesehn" dto.

- (115) Hier endgültiger Beginn der E-Sphäre = Wald, Eros  
(182 (111) mehr in H zentriert = Domin.)
- /7 (123 ff) Waldweben (mit Vogelstimmen) dto.
- (138/9) "Nun schäm ich mich gar" dto.
- /8(178/82) nach:"Wie Feuer brennt mich das Blut"  
Wald, Feuer, Eros
- (182/5) "Hei Siegfried" typisch für "Ohren-Klingen"(ausge-  
haltenes Hr-e')  
A = S → E (T) (vgl.Smetana-Quartett)
- (217/20) Rückkehr in E-Sphäre (Wiederholung früherer E-Stellen)
- /40(276/8) "Nun sing, ich lausche dem Gesang"  
wie vorher: Waldweben und Vogelstimme
- /7(283/307) Endgültige Feuer- und Liebes-Tonart "Lustig im Leid  
sing ich von Liebe"
- /7(296/307) Vogelgezwitscher im Nachspiel des II. Aktes dto.
- /7(51/2) "was Berg und Tal, Luft und Wasser durchweht:  
wo Wesen sind"  
Erda = Mutterschoss vgl.R<sub>4</sub> 223 (628/9)
- (58/9) "Mein Sinnen Walten des) Wissens"  
E = Erkenntnis, vgl.R<sub>4</sub> 223(628/9)
- (59) "Weisst Du was Wotan will"  
vgl.W<sub>2</sub> 138 (167) "will ich noch: das Ende"  
Wotan beurteilt das Ende positiv = Ruhe, Frieden(vgl.  
vgl.Hindemith:"Harmonie der G<sub>1</sub> 119(436))  
Welt" (Schluss-Akkord)
- (124) "Einen Felsen such ich, von Feuer unwabert"
- (204/7) Er im Zwischenspiel:=Brünnhildes Schlaf = der  
be Entgegen-Träumen  
S<sub>1</sub>.W<sub>3</sub> 324(388) dto.:S<sub>3</sub> 303(215/7) Ende des Violin-Solos
- /3 (222) "Schimmernde Wolken säumen in Wellen"  
Rückkehr zur Liebes-Tonart
- (230/1) "Wen ruf ich zum Heil, dass er mir helfe"  
Rückkehr in den ruhigeren E-Bereich
- (237) "Im Schlaf liegt eine Frau" Urbild der Liebe
- (260) "Lang war mein Schlaf" vgl.W<sub>3</sub> 324 (388)
- (331) "Schrecken schreitet" Flamme-Erotik
- (337) Streicher vor "Ewig war ich" Urbild der Liebe
- (344) "Ewiglicht lachst du selig dann aus mir" dto.
- Götterdämmerung:
- (6) "Seiner Augen eines zählt er als ewigen Zoll"  
sc. als Liebeszoll bei Werbung um Fricka  
(vgl.Rheingold)
- 37/8) "Sengt die Glut sehrend den glänzenden Saal"  
E = Feuer
- 232/3) "Vertraue mir, der ihn gewann"  
sc.= den Liebes-Trank:"bindet er liebend an Dich"
- 282/3) "Den hütet ein hehres Weib" Liebe
- 436) "Dann noch einmal (zum letzten Mal)"  
Tod = Urbild der Liebe!! Typisch

- G<sub>2</sub> 219 (246/7) Frauen: "brach er die Treue"  
E-dur erstmals nach langer Pause: Berühren der erotischen Sphäre
- G<sub>2</sub> 221(255) Nach: "Sie wahr" in Ehren den Eid"  
Blutsbrüderschafts-Schwur: E<sup>7</sup> und E<sup>9</sup>  
vgl. "Bricht ein Bruder den Bund" etc. G<sub>1</sub> 90(324/5) Bruderliebe
- G<sub>2</sub> 227 (277/8) "zu schweigen, die wütende Schmach"  
wirkt sehr heiss = Feuer, flammende Leidenschaft
- G<sub>3</sub> 301 (138/9) Nach: "Hier ist's frisch und kühl" Wald-Luft
- G<sub>3</sub> 313/6(178/85) "Auf den Ästen sass es und sang"  
Waldweben vgl. 319(190 ff) "Da sass es noch uns sa
- G<sub>3</sub> 360/1(379/83) "Fühl meine Brust auch"  
Sieglinde Mutterschafts-Melodie im E-Bereich (Lie)  
vgl. vorher: "Siegfried mein seliger Held" (375/8)
- Tristan:
- Tr<sub>1</sub> 41 (114/5) "Mit ihr gab er es preis" (Verrat an der Liebe)  
typisch (erstes E-dur im Tristan!)  
vgl. 43 (119) "Mir lacht das Abenteuer"
- Tr<sub>1</sub> 68 (196) "Zur Brautfahrt der Brautwerber meide fern die Bra  
E = Eros + G = Unberührt- a e fie  
heit
- Tr<sub>1</sub> 77 (228) alle Akkorde sehr typisch mit den Worten verbunden  
"Dünkt dich so wenig was er dir dankt, bringst du  
Irin ihm nach Haus"  
höhnisch: beleidigte Liebe mit Tendenz zum verzwei-  
lungsvollen → a-moll (Sehnen)
- Tr<sub>1</sub> 84 (245) "Das schenkte mir die milde Magd"  
sc. aus Liebe
- Tr<sub>1</sub> 86 (251) "Wohl kenn ich Irlands) Königin und (ihrer Künste  
sc. = Königin der Liebe
- Tr<sub>2</sub> 136 (417) "Dies deine Augen, dies dein Mund"  
Liebes-Schauen (Mediantisch + zum folgenden gros  
vgl. Anmerkung unter e-moll Tr<sub>2</sub> 136(415/9)
- Tr<sub>2</sub> 154 (478) "Ein Bild, das meine Augen zu schaun sich nicht ge  
Urbild der Liebe
- Tr<sub>2</sub> 190(603/4) "Was stürbe dem Tod, als was uns stört"  
trotz Septe ajoutée immer E-Charakter vorherrschend  
Urbild der Liebe = Tod  
"ewig nur ihr zu leben" E = Ewigkeits-Charakter
- Tr<sub>2</sub> 224 (698) "Was, da sie mich gebar, ihr) Liebesberge war"  
(Orchester = warmes E, Tristan = Fes!)  
Tristan ist todgeweiht
- Tr<sub>3</sub> 251 (781) "Sie rief mich aus der Nacht"  
Urbild der Liebe
- Tr<sub>3</sub> 257 (799) Vor: "Wen ich gemitnt, den minntest du" E = Minne
- Tr<sub>3</sub> 278/80(865/73) "Wie sie selig hehr und milde wandelt durch des  
Meers Gefilde" = Urbild der Liebe  
vgl. 275 (859) "Der wie keiner geliebt und gemitnt"
- Tr<sub>3</sub> 279 (866) "Sie führt mir letzte Labung zu"  
Urbild der Liebe = Tod

# Meistersinger:

- (22/5) Vorspiel E-dur = Urbild der Liebe  
vgl. 30 (110/1): "Neu ist mir alles, was ich beginn"  
= Liebesempfindung
- (234/6) "Wer möchte da nicht ledig sein"  
Johannes-Trieb der alten Meister
- (238) "Dass ob der Meister Rat die Braut den Ausschlag hat"  
und 80/1 (240/1) "Wem ihr Meister den Preis zuspricht"  
d.h. entscheidend ist das Liebes-Einverständnis Evas  
E = Pikanterie, Schelmerei  
vgl. Rheintöchter-Neckerei R<sub>1</sub> 48, 53
- (262/3) "Mir genügt der Jungfer Ausschlagstimm"  
Sachs fühlt sich der Liebe Evas sicher
- (65/7) "Es klang so alt und war doch so neu" = Liebe
- (252/4) "Zweieinig geht der Mensch am best"  
sehr typisch: Agape! = E
- /6 (273/4) "Die Zeichen merkt ich, wir sprechen dann, derweil  
lassen die Schuh sich an"  
Sachs ist die selbstlose Liebe! Ironisch
- (317/21) Lehrbuben: "Krämer finden sich zur Hand mit Gerstena-  
stang und Zuckerband"  
Das Prügeln macht Spass = Lust  
vgl. 274/5 (337/40) "Stemmt euch hier nicht mehr zu Hauf"  
vgl. 277 (344/6) "Gebt Ruh und scher sich jeder heim"
- (357/9) Nachspiel des II. Aktes ironisiert die Liebestollheit  
aller. H<sup>11</sup>! → E
- (60) "Der Flieder war's Johannisnacht"  
sc. die Liebe
- (69) "Ich hatt einen wunderschönen) Traum" = Liebestraum  
Parallelstelle 316 (107) untypisch, da den früheren  
Harmonien neuer Text unterlegt. Vgl. unter As-dur  
vgl. die ebenso untypischen Kontrafakturen:  
324 (131) "Wollt ich noch einen dritten dichten"  
322 (121) "Was ihr gedichtet, was ich geträumt"
- (130, 1) "Freund euer Traumbild wies euch war, gelungen ist  
auch der zweite Bar" (sc. durch die Liebe)
- (310/11) "...Spur, denn hatt ich die Wahl, nur dich erwählt  
ich mir" = Agape, Urbild der Liebe
- (333) "Die selige Morgentraumdeutweise sei sie genannt  
zu des Meisters Preise"  
untypisch vgl. ob n 305 (69), 322(121), 324 (131)
- (518/9) "wer dies verstünd, zugleich bewies, dass er des  
Liedes Dichter"  
(sc. dass Walter aus Liebe zu Eva zum Dichter wurde)  
vgl. 432 (514) "Ein Lied so schön, wie dies er(dacht)"  
trotz Sept zu E gehörig
- (520) "Ist jemand hier, der Recht mir weiss"  
Sachs liebt Eva und Walter selbstlos = Agape
- (534) "s'gibt kein Gesumm, da rufen wir auch nicht Silentium"  
untypisch vgl. 305, 322, 324, 376

# Parsifal:

- P<sub>1</sub> 22 (66) "Dir ward es aus Arabia hergeführt"  
= Land der Liebes-Poesie, ausserdem Bezug auf Lieb-  
erlebnis mit Kundry vgl.P<sub>2</sub> 183 (216/7)
- P<sub>1</sub> 23 (68) "Es sei aus Dank für deine Treue"  
E = Caritas
- P<sub>1</sub> 28 (84) "Die dorten ihr noch nicht vergeben"  
E = sündige Liebe vgl.P<sub>1</sub> 22 (66)
- P<sub>1</sub> 34 (98/9) "Ein furchtbar schönes weib hat ihn entzückt"  
E = Eros vgl.P<sub>2</sub> 183 (216/7)
- P<sub>1</sub> 37 (111) "Die heilig edle) Schale" Caritas
- P<sub>1</sub> 41 (123/5) "Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten" E<sup>7</sup> (!)  
vgl.P<sub>1</sub> 22 u.P<sub>2</sub> 183
- P<sub>1</sub> 51 (154/5) "Sein Weibchen zu suchen flog der auf" Liebe
- P<sub>1</sub> 65 (200/1) "Mich dünkt, dass ich dich recht erkannt"  
= zur Liebestat erkoren
- P<sub>1</sub> 73 (238/9) Nach:"den er zur Sühne uns bot"  
Das todestraurige Fes-dur des Chores in Streichern  
zur Liebestonart (E) gewandelt  
Fes = Sühnetod E= Caritas
- P<sub>2</sub> 182 (213/4) "Als Herzeleids entbrennen ihn sengend überfloss"  
hier offenbart sich das vorher noch latente E-dur  
"Die Liebe lerne kennen" Feuer, Lust
- P<sub>2</sub> 183 (214) "Der Tod und Torheit weichen muss"  
sc.= der Liebe
- P<sub>2</sub> 183 (216/7) "Kundrys Kuss" Lust, Eros
- P<sub>2</sub> 188 (244) "So rief die Gottes-Klage ...laut mir in der Seele  
Mottl-Bemerkung:Diesen Takt etwas zurückhalten"  
also bedeutungsvoll: E = Urbild der Liebe, Mitleid  
Caritas; aber kurz vorher: Symbol der Wollust!  
vgl.P<sub>2</sub> 183
- P<sub>2</sub> 202 (298) "Mein volles Liebesumfängen) lässt dich dann Gotth  
erlangen" (Eros = Gott)
- P<sub>2</sub> 221 (32) Nach:"Sein Blut der sündigen Welt zur Sühne) bot"  
(Sänger Ges!) E<sup>7</sup> wundervolle Streicher-Kantilene =  
Urbild der Liebe, Caritas
- P<sub>2</sub> 225 (45/6) "Da dieses waldes hausehen wieder ich vernehme"  
Liebe zur Natur
- P<sub>2</sub> 234 (81) "Mir ahnt ein hohes Werk hab er noch heut zu wirken"  
E = Liebeswerk (Caritas)
- P<sub>2</sub> 236 (92) Vor "Du wuschest mir die Flasse" Urbild der Liebe
- P<sub>2</sub> 244 (114/6) "Die heut mit heiligem Tau) beträufet Flur und Au"  
Die durch Liebe erlöste Kreatur

em e-moll kann wol schwerlich was lustiges beygelegt werden, man mache auch wie man wolle, weil er sehr pensiv, tiefdenckend, betrübt und traurig zu machen pfelet, doch so, dass man sich dabey noch zu trösten pfelet. Etwas hurtiges mag wol daraus gesetzt werden, aber das ist darum nicht gleich lustig. Mattheson a.a.O.

Wie schon unter E-dur gezeigt worden ist, haben e-moll und E-dur ihr Verwandtes als irgendein anderes Tonartenpaar. Das liegt an dem titellosen Ewigkeitscharakter, der beiden Varianten gemeinsam ist. E-dur ist mehr der Zukunft, e-moll mehr der Vergangenheit zugewandt, aber der ewige Seinszustand, auch der gegenwärtige, wird sub specie aeternitatis geschaut. Dadurch erhält e-moll seinen typischen Märchen-Tonfall. "Es war einmal" könnte über allen Erzählungen stehen, die in dieser Tonart erlingen.

Die in ihnen mitgeteilten Erinnerungen sind fast durchwegs trüber, elegischer Natur, "aber doch so, dass man sich dabey noch zu trösten pfelet", wie Mattheson feinsinnig heraushört. Der Grundcharakter des e-moll bleibt prinzipiell gedämpft, er kann sich wohl gelegentlich ein wenig aus "Überkompensation" (Freud) zu trotzigem Tönen aufraffen, aber er zieht meist bald zurück in stille Resignation und ergibt sich klaglos seinem Schicksal, das er, als völlig prädestiniert, widerstandslos erträgt und erträgt.

E-moll ist überhaupt ein wenig unselbständig in seinem Wesen, es sucht gern Halt in der wohl zarten, aber positiveren Gefühlswelt des G-dur. Ähnlich, wie dies bei d-moll der Fall ist, neigt auch e-moll zur Vermischung mit seiner Dur-Parallele und zwar auch wieder besonders häufig in geschlossenen, liedartigen Bildungen.

Der vorerwähnte, etwas eigenbrötlerische Trotz des e-moll kann sich zur "fixen Idee" versteifen, isoliert bekommt der Ton e (meist im Violin-Tremolo der 3-gestrichenen Oktave) dann etwas Insistierendes, Bohrendes, das ein Geschehen ohne direktes persönliches Dazutun automatisch auslöst, so unerwünscht dieses an sich sein mag.

Der Ewigkeitsgehalt des e-moll drückt sich am reinsten unter den bereits unter E-dur zitierten) weitgespannten Melodiebögen von Brünns des Gesang aus: "Ewig war ich, ewig bin ich"

#### Beispiel 1

Violenlied-Charakter dieses Stückes unterstützt noch sehr wesentlich Eindruck des "Ewig-alten - Ewig-neuen", der für e-moll so bezeichnend

Als recht guter Prototyp für den "redenden" Tonfall des e-moll-  
Beginn von Mendelssohn's Violin-Konzert gelten, das sonst üb-  
liche Orchester-Vorspiel fehlt hier zugunsten der unmittelbar im 1. Satz  
einsetzenden "Erzählung" des Solisten

#### Beispiel 2

Noch "sprechender" ist der Dialog von Klavier und Orchester im  
2. Satz des G-dur-Klavier-Konzertes von Beethoven:

#### Beispiel 3

Ungewöhnlich häufig finden sich bei Wagner solche Beispiele vom  
"Mären" in der e-moll-Tonart. Aus vielen analogen Stellen seien die  
folgenden als Muster ausgewählt: aus dem 2. Akt des "Holländer":  
"Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten"

#### Beispiel 4

(wie bezeichnend ist hier allein der Text!)

und aus der Walküre die Sieglinde-Erzählung: "Der Männer Sippe sass  
hier im Saal"

#### Beispiel 5

Dieser Bericht ist wohl traurig, jedoch ohne jedes "Ressentiment".  
Um viele Nuancen trotziger ist die Erzählung Isolde's im 1. Aufzug des  
Tristan "Wie lachend sich mir Lieder singen"

#### Beispiel 6

während sich der "müde" König Marke still und feinfühlig in sein Geschick  
ergibt "Da kinderlos einst schwand mein Weib"

#### Beispiel 7

Entsprechend seinem erzählenden Charakter findet sich diese Tonart  
überraschend oft im Akkompagnato-Rezitativ, wofür die Pogner-Ansprache  
aus dem 1. Aufzug der Meistersinger als Beispiel dienen soll "In deutschen  
Landen viel gereist"

#### Beispiel 8

E-moll ist aber auch tief leidender, schmerzlicher Töne fähig,  
so in der Schilderung Parsifals "Der Wirrnis und der Leiden Pfade kam  
zu Beginn des 3. Aufzuges"

#### Beispiel 9

und kann sich auch verzweifelt zusammenkrampfen, wie im Wahnmotiv des  
Vorspiels zum 3. Aufzug der Meistersinger

#### Beispiel 10

Auch der Ausbruch Evas bei ihrer Rückschau auf ihre frühe noch kindliche  
Bindung an Sachs (die zugleich ein Abschied ist!) gehört hierher:  
"O Sachs mein Freund, du teurer Mann!"

#### Beispiel 11

vor allem aber das völlige Ausser-sich-Geraten Sieglindes nach der Mut-  
terschafts-Verkündung "O hehrstes Wunder"

#### Beispiel 12

Bei diesen beiden letzten Beispielen findet sich auch jenes vorher bereits beschriebene Hinüberwechseln der Tonika zum optimistischen unendlichen G-dur.

Die Wehmut des Scheidenmüssens, die aus den Ausbrüchen etwas und glindes herauszuhören ist, ist ganz typisches e-moll! Das ergreift zugleich überwältigendste Beispiel eines solchen Trennungsschmerzes: der Abschied Wotans von Brünnhilde: "Lebwohl du kühnes, herrliches!" \*)

#### Beispiel 13

Auf einen einzigen kurzen Satz konzentriert ist die Quintessenz Tonart bei den letzten Worten Lohengrins im Brautgemach "Weh, nun all unser Glück dahin"

#### Beispiel 14

Diesem Beispiel ist - in nuce - das ganze Wesen des e-moll enthalten. Noch auf eine weitere Eigenschaft der Tonart muss hingewiesen werden, die zunächst befremdend erscheint: sowohl der Tarnhelm, der die Taten vertauscht, als auch der Vergessenheitstrank, der die Erinnerung raubt und damit die Eigen-Persönlichkeit aufhebt, ††) tendieren in wesentlichen Bestandteilen ihrer Motive nach e-moll.

#### Beispiel 15 und 16

Unwillkürlich drängt sich der Vergleich mit dem molluskenartigen auf. Aber während d-moll keinen direkten Bezug zum Menschen hat Folge seines überpersönlichen Ananke-Charakters, entspricht e-moll viel einer Schwächung des menschlichen Organismus, die durchaus nur übergehender Natur zu sein braucht. Die meisten "Verwandlungen" an den Tarnhelm werden hinterher rückgängig gemacht, auch die Wirkung des Vergessenheitstranks können später wieder aufgehoben werden. Will hat also wohl eine Trübung, nicht aber eine völlige Aufhebung der Persönlichkeit zur Folge, die Person scheint durch ihre "Verwandlung" hindurch.

So ist e-moll geradezu prädestiniert als Folie für Beckmessers Institutionsschwäche. Die für eine Psychoanalyse so ergiebige Szene der Festwiese, in der Beckmessers Gehemtheit und Minderwertigkeitskomplexe sich in lauter Freud'schen "Versprechungen" offenbaren, sind typisches e-moll "Morgen ich leuchte in rosigem Schein"

#### Beispiel 17

Diesem Fall hat e-moll als Subdominante des "Kastrations"-h-moll den Unsinn von Potenzstörung und steht damit also doch in einem gewissen Ansatz zu E-dur. E-moll verhält sich eben zu E-dur wie Latenz zur Grenze.

---

Vgl. später "Denn einer nur freie die Braut"

Man beachte in diesen Beispielen die Aufhebung von Raum und Zeit!

Aus jener gewissen Ängstlichkeit erklärt sich wohl auch jenes stark Anlehnungsbedürfnis der Tonart an das optimistischere G-dur. Beim Probelied Beckmessers im 2. Akt zeigt sich noch dessen grundsätzliche Bereitschaft, sich zusammenzuraffen und eine positive Haltung einzunehmen, in einem häufigen Gebrauch des G-dur, aber das ständige "Klinpern" und "Schreien" in hoher e-moll-Lage bewirkt doch, dass der Gesamteindruck eher erbarmungswürdig ist und es überwiegt der ängstliche, weinerliche e-moll-Charakter "Den Tag seh ich erscheinen"

#### Beispiel 18

An diesem Schwanken und Hin- und Her-Gerissen-Sein zwischen e- und G-Sphäre krankt auch in gewissem Sinn das Wesen Sieglindes im 1. Aufzug der Walküre "Oh fänd ich ihn heut"

#### Beispiel 19

Erst mit dem Fallen des Vorhangs ist endlich die Entscheidung für G-dur gefallen.<sup>+)</sup>

Wo solche Konstitutionsschwäche mit sittlichem Ernst und zäher Beharrlichkeit gemeistert wird, entstehen respekteinflössende Monumente im e-moll-Bereich: Ich zitiere aus Brahms' IV. Symphonie die Anfänge des 1. und letzten Satzes

#### Beispiel 20 a) und b)

Hier spüren wir den weiten Atem und die Zeitlosigkeit des grossen Epos sowie eine verhaltene männliche Kraft, gepaart mit unbeugsamem (etwas unwilligem) Trotz.

Nur einmal finden wir etwas Ähnliches bei Wagner und zwar ganz am Ende seiner Schaffenszeit: in dem Orchesterzwischenpiel vor der Totenfeier Titurels im Schlusssatz des Parsifal

#### Beispiel 21

Ein gewaltiges, wie in Stein gehauenes Mahnmal! Auch hier spürt man den gleichzeitigen Bezug zum Ewigen und zum Tod: "Aere perennius" und "memento mori" sind die beiden Gegen-Symbole der e-moll-Tonart.

---

<sup>+) Auch der junge Siegfried trägt noch dies Schwanken zwischen G und e-moll. Sowie das "Misswende"-d-moll des Vaters als Erbteil seiner Eltern in sich, bevor er sich in D-dur (am Schluss des 1. Siegfried-Aufzuges) endgültig "frei" macht.</sup>

## e-moll

## Holländer:

- 26) Ouvertüre: wiederholte e-Schläge, vgl. H<sub>1</sub> 39 (136) "Nirgends ein Grab" "Idee-fixe -e".  
vgl. H<sub>2</sub> 154 (463/9) "Ihr Engel...", H<sub>3</sub> 211 (654) "Ewge...",  
H<sub>2</sub> 215<sup>2</sup> (662/5) "Beifrag"  
Immer: "Insistieren" auf e
- 288) "Was hast du Kunde mir gegeben"  
Legenden-Ton
- (421/2) "Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten" Legendenton
- 4 (437/9) "wirst du des Vaters Wahl nicht schelten"  
Aus der Erhöhung des vorigen S-dur Rückkehr ins Reale,  
Praktische. Szenenbemerkung typisch: "gewisse Befangenheit, traurige Höflichkeit".
- (414/5) "Mein, seht doch an" ohne psychologische Bedeutung  
Funktion e = ~~e~~ → C (T)

## Tannhäuser:

- 21) Jöhrendes, insistierendes e "in Tannhäuser-Ouverture
- 115/6) Glockenton (wiederholt) als Mahnung  
vgl. 42 (118/9) "Im Traum war mir's"
- 82 "Ach schwer drückt mich"  
4 u. das Schwermitige der Tonart  
2)
- 267/9) "Da er aus dir geschieden" Parallele zu "Der Männer Sippe sass hier im Saal" (w<sub>1</sub> 49 (117/8))
- (295/7) "Und als ihr nun von uns gegangen"  
("Die Freude zog aus meinem Herzen") Resignation
- 5 (530/3) "Ein furchtbares Verbrechen ward begangen"  
Erzählungs-Charakter, Grimm, Unwillen  
vgl. Brahms IV. Symphonie

## Lohengrin:

- 83/4) "Du fürchterliches Weib, steh ab von ihr"  
Unlustgefühle, Zweifel, Lohengrin ist der Bosheit Ortruds nicht gewachsen, vgl. L<sub>2</sub> 186 (559) "Willst du die Frage an mich tun?"
- 556) "Hoch über alles Zweifels Macht"  
e = Selbstunsicherheit, Zweifel
- 1 (668/91) "Hilf Gott was muss ich hören"  
grosser e-Komplex = Zweifel, Unsicherheit Elsas
- 6 (685/6) das typische "idée fixe-e"
- 690) "Weh nun ist all unser Glück dahin"  
typisch = endgültige Resignation
- gr. Orch. Part. (Breitkopf) "Zu uns zog einen Nachen er heran"  
(ungekürzte Grals-Erzählung)  
e = Molldominante → A-Tonika  
Erzählung, Vergangenheit
- (797/8) "Getrennt, geschieden sollen wir uns sehn"  
(gehört zu cis-moll-Tonika)  
e = fixe Idee

# Rheingold:

- R<sub>1</sub> 16/8 (49/53) Klettern Alberichs(<sup>2</sup>/<sub>4</sub>) Synkopen Unsicherheit  
vgl. Beckmesser: M<sub>2</sub> 240 u. M<sub>3</sub> 423
- R<sub>2</sub> 77/8 (209/18) "So schirme sie jetzt!"  
Freias fluchtartiger Auftritt Selbstunsicherheit
- R<sub>3</sub> 138 (380) "Nacht und Nebel, niemandem gleich".  
(Verlust der Persönlichkeit, nebelhafte Ferne)  
vgl. 149/50 (415), im Holz als fes-moll notiert,  
Mime = Pessimist! (Singstimme u. Str. = e-moll)  
vgl. 172/3 (474)  
vgl. 175/6 (481)  
vgl. 179 (490)  
vgl. unter gis-moll

## Walküre:

- W<sub>1</sub> 45 (102) Nach: "als aus dem Saal sie schied" Legenden-Ton  
Schwert-Motiv rein modulatorisch
- W<sub>1</sub> 49 (117/8) "Der Männer Sippe sass" Erzählung
- W<sub>1</sub> 51 (125/6) "Der Männer alle" Erzählung
- W<sub>1</sub> 52/6 (129/43) "oh fänd ich ihn heute" schwankend zwischen G und
- W<sub>1</sub> 77 (208/9) Rückkehr in die e-(resp. G-)Sphäre  
"War Wäse dein Vater"
- W<sub>1</sub> 84/6 (236/44) I. Aktschluss: "Bist du Siegmund"  
G - e (Grundtonart der Szene)
- W<sub>3</sub> 251/2 (181/2) "o hehrstes Wunder" Parallele zu G-dur (Mädchentona  
vgl. Siegfried "Ewig war ich"  
Die weltumspannende, über den Gegenstand (Siegmund  
Siegfried) hinauswachsende Liebe
- W<sub>3</sub> 288 ff (274 ff) "War es so schmähhlich"  
(Das Umspannende durch grosse Bögen über der Sing-  
stimme ausgedrückt)
- W<sub>3</sub> 314 (355) "Lebwohl, du kühnes" Resignation
- W<sub>3</sub> 319 (370/1) "Denn einer nur freie die Braut" (Resignation)
- W<sub>3</sub> 321 (380/1) "Der Augen leuchtendes Paar"
- W<sub>3</sub> 323 (386) "Denn so kehrt der Gott sich dir ab" (Resignation)

## Siegfried:

- S<sub>1</sub> 63/5 (175/6) "Du rührtest dich viel auf der Erde Rücken"  
Erzählungs-Tonart
- S<sub>1</sub> 97/100 (271 ff) "fühltest du nie im finstern wald"  
typischer Märchen-Ton
- S<sub>1</sub> 102 (283) Rückkehr nach e-moll
- S<sub>1</sub> 103 (287) "Folge mir nur" dto
- S<sub>1</sub> 107/14 (300/24) "Des Vaters Stahl fügt sich mir neu"  
Immer schwankend zwischen e und G (vgl. Sieglinde W.  
Die Tonarten der Eltern beherr- u. W<sub>1</sub> 84)  
schen noch Siegfried: e - G = Sieglinde  
d - F = Siegmund  
mit dem Zerschlagen des Amboss (D-dur) ist Siegfried  
"frei"
- S<sub>1</sub> 120 (354/1) "Wie erwerb ich mir den Gewinn"  
e-moll nur vorübergehend beführt

- 57 (44/6) "Wer wird ihn beerben" untypisch  
Mittelglied zwischen f-moll-Partien  
vgl. S<sub>2</sub> 147(7/9) und 148 (12/4), dort aber als  
h-moll notiert!
- 50 (55/6) "Mit mir nicht, hadre mit Mime" Erzählerton
- B3 (114/5) "Denn wär ich von Mime ein Sohn" Erzählerton  
vgl. unter d-moll
- B5 (118/9) "Da bang sie mich geboren"  
"traurig wäre das (traun)" Märchen, Legende
- 4 (174) "rat es nach meinem (Namen)"  
e = Erzählerton, nur gestreift
- 6/9(268/74) "Noch einmal liebes Vöglein" Sieglindes Erzählerton  
(vgl. „, 49, 51) Resignation ohne Anklage
- 9 (274/5) "Gönntest du mir wohl ein gut Gesell"  
(Vorahnung von: "Ewig war ich" im III. Akt)
- 1 (278/82) "O holder Sang, süssester Hauch"  
e-moll als Vorstadium des folgenden endgültigen  
E-dur (243) vgl. S<sub>3</sub> 334 (337) u. 337 (344)
- F (59/61) "Im Zwange der Welt weben die Nornen"  
Das Einschränkende, Gehemmte der Tonart
- 4 (111/2) "Urmütterfurcht, Ursorge hinab"  
Tendenz → e-moll e = "Hr-Sorge"
- 0 (218) "Was ruht dort schlummernd im schattigen Tann"  
e-moll als latentes E  
unterbewusster Bezug auf die Mutter (Sieglinde = e-G)
- 7/8(237/8) Nach: "die hat ihn das Fürchten gelehrt"  
Freia-Motiv, e = Furcht, Hemmung
- (248/51) 3-maliger "Vorhang" vor C, d und C  
(254/7) epischer Charakter des Akkordes  
(vgl. Götterdämmerung: Todes-Akkord unter es-moll)
- (336) "Sieh meine Angst" Vorbereitung für das Folgende
- (337) "Ewig war, ewig bin ich"  
Vergangenes und Gegenwärtiges verschmelzen in Eines  
e = Ewigkeitserlebnis, Liebesbindung, ohne Anfang,  
ohne Ende
- (366/7) "Fasst dich mein Arm"  
Domin.-Parallele ( ~~F~~ ) → C = Tonika
- Götterdämmerung:
- (62) "zu End ewiges Wissen" Legenden-Tonart (mit "Unheils"-fid  
nur berührt, eigentlich → ~~A~~-moll
- (113) "Ging sein Lauf mit mir einst (!) kühn durch die Lüfte"
- 198) Glied der Modulation von der "Rheinfahrt" (Es) zur  
Gibichungen-Halle (h), e = Subdom. → h
- 234/5) "Vergessen misst er des ganz"  
e = "Einst", Vergessen
- 289/90) Siegfried trinkt Vergessenheitstrank: Tonalität  
schwankend zwischen e und G (vgl. auch unter c-moll  
Schlussabschnitt "Vergessenheitstrank")
- 296/7) "Deinem Bruder bot ich mich zum Mann"  
Satz in Vergangenheits- und Konditionalform  
e = unentschieden

- G<sub>1</sub> 85 (304) Vor: "Nun (darf ich den Fels nicht erklimmen"  
vgl. unter c-moll: "Vergessenheitstrunk"
- G<sub>1</sub> 98 (357) "Ihm führt das Steuer ein starker Held"  
Erzählungs-Charakter
- G<sub>1</sub> 103 (376) Brünnhilde allein in "stummem Sinnen"  
typisch: e = Unlust
- G<sub>1</sub> 118 (433) Apfel-Motiv "Hoidas Apfel rührt er nicht an"  
zwischen e C a unentschieden schwankend (mit Unheut  
Unlust, Resignation
- G<sub>1</sub> 140 (518) "Solang der Ring mich beschützt"  
insistierendes "e"  
idée fixe = Anklammern an falsche Hoffnungen
- G<sub>2</sub> 163 (55) Gutrune: "Freia grüße dich"  
Gutrune ist unsicher, gehemmt Siegfried gegenüber
- G<sub>2</sub> 165 (59) "Ihn hätte es auch nicht versehrt"  
Gunter ist ebenfalls "unsicher"
- G<sub>2</sub> 168 (69) "Wie empfangst du sie nun von dir?"  
alles im Erzähler-Ton = e
- G<sub>2</sub> 188 (136) "Alles den Göttern zu Ehren, dass gute Ehe sie geb"  
e = das "Grimmige" Hagens (trotz Text)
- G<sub>2</sub> 209 (209) "Trug, den der Treulose büßen sollt"  
Vergessenheits-Motiv hier mit dis notiert (vgl. G<sub>1</sub> 64  
vgl. unter c-moll "Vergessenheitstrunk"
- G<sub>2</sub> 214 (232/3) "Wisset denn alle" Insistierendes "e" (Idée fixe)
- G<sub>2</sub> 243 (339/40) "Hilf deiner Mutter, die dich auch ja gebar"  
Gunter ist gehemmt, hilflos
- G<sub>3</sub> 305 (154) "Wenn der Beutelosen selbst ein lauernd wild erlegt"  
Hagen der "Grimme" vgl. G<sub>2</sub> 188 (136)
- G<sub>3</sub> 319 (189) "In Leid zu dem Gipfel lauscht ich wieder hinauf"  
= Erinnerungs-e, Leid
- G<sub>3</sub> 325 (217/21) "Brünnhilde, heilige Braut"  
vgl. Parallelstelle S<sub>3</sub> 311 (248/51 u. 254/7)

#### Tristan:

- Tr<sub>1</sub> 31/6(83/98) "Wie lachend sie mir Lieder singen"  
typisch: traurige Erzählung aus der Vergangenheit
- Tr<sub>1</sub> 35 (92/3) "er sah mir in die Augen" typisch s.o.!
- Tr<sub>1</sub> 36 (98) "der war jener traurige Mann" Cadenz in e-Tonika,  
vgl. 35 (94/5) "mit dem Blick mich nicht mehr beschwe"  
e = ferne Vergangenheit, d-F-f = jüngere Ereignisse  
vgl. 37 ff.
- Tr<sub>1</sub> 41 (113/4) "Die schweigend ihm das Leben gab,  
vor Feindes Rache ihn schweigend barg"  
"Blegie", wieder Besinnung auf längst Vergangenes
- Tr<sub>1</sub> 76/80(227 ff) "Wie sorgt ich schlecht um deinen Herren"  
e = oS → h(T). Tonalität unbestimmt: Tr<sub>1</sub> 79 deutl.  
Tendenz → G (G = dom. des folgenden c-moll)
- Tr<sub>2</sub> 130 (305/7) "Er werde Nacht, dass hell sie dorten leuchte; wo s  
dein Licht verscheuchte"  
Das Geschehen wird bereits als "Epos", als "historisch"  
aufgefasst, ein ewiges Gesetz erfüllt sich an den L  
benden. e = "wiedererkennen" vgl. S<sub>3</sub> 334 (336) "Ewig"

- 135 (415/9) "Bist du mein, hab ich dich wieder"  
Dominierend erscheint e-moll als ~~G~~ von G  
G = Lust \*)
- 158 (494/5) "ach, in des Herzens Grunde, wie schmerzte mich  
die wunde" Typisch: elegische Erzählung
- 167 (529/30) "Doch es rächte sich der verscheuchte) Tag, mit  
deinen Sünden Rats er pfleg"  
Erzählerton Tendenz → a-moll (167/8 "an des Tags-  
gestirnes (Königsmacht")
- 187/8 (594/5) "Unsre Liebe, Tristans Liebe" vgl. (600) "doch stürbe  
nie seine Liebe"  
Alles aus epischer Schau, ewig
- 216 (681) "Da kinderlos einst schwand sein weib" Elegie
- 250 (778/9) "Glaub meinem Wort, du sollst sie sehen"  
= Erzählung
- 252 (784 ff) "wie tot lagst du seit dem Tag" dto.
- 254 (787/9) "Nach Kornwall hab ich ausgesandt"  
Rückmodulation nach e (Erzählung) später  
Tendenz → G (Freude, Jubel)  
vgl. 255 (789) "Isolde kommt"
- 321 (1022/3) "Unbewusst (höchste Liebeslust"  
e nur berührt, Legenden-Ton, e = "es war einmal..."  
Meistersinger:
- 12 (67/8) "wehte sich dem Opfertod" Legenden-Ton  
vgl. Beginn der Matthäus-Passion: "Kommt ihr Töchter,  
helft mir klagen"
- 21 (88) "Herr Ritter, was ihr die Jungfer fragt, das ist so  
leichtlich nicht gesagt"  
Magdalena beginnt eine "Geschichte"
- 26 (102) "Nur Freieung heut, der Lehrling"  
nur berührt = Erzählungscharakter
- 52 (167/9) "S'ist Freieung heut, gewiss er freit"  
dto., Funktion e = ~~e~~ → G(T)
- 73 (222) "In deutschen Landen vielgereist, hat oft es mich  
verdrossen" Erzählung
- 107 (317/8) "Und hab sein besondre Melodei, als nicht ein Stollen  
zu finden sei" e = ~~e~~ → G (T) (Erzählung)  
vgl. unter a-moll
- 124 (368/9) "Oder gleich erklärt, dass er versungen"  
Beckmesser legt Wert darauf, walter "ad acta" zu legen
- 171 (58) "Mir löst es weich die Glieder, will, dass ich was  
sagen soll" (elegische Erzählung)  
vgl. (59) "Was gilt's, was ich dir sagen kann"
- 180 (85) "So nehmt nur tüchtig Pech dazu, so kleb' er drin  
und lass' mir Ruh"  
Eva möchte Beckmesser "ad acta" legen, vgl. M<sub>1</sub> 124
- 184 (97) "Ach ja, hast recht s'ist im Kopf mir kraus"  
Wiederaufnahme des Erzählertones

---

Lorenz (a.o.) erwartet hier das erlösende E-dur = Urbild der  
Liebe und bezeichnet das G-dur als allzu irdisch.

- M<sub>2</sub> 195 (129/30) "Da hör ich Schritte, jetzt komm es muss sein"  
Mehr zu H (Johannis-Nacht) gehörig, tiefes h der Trp  
= Polterabend
- M<sub>2</sub> 197 (136/8) "Ach, du irrst, bin nur dein Freund"  
schwankend in der Tonalität, Erzählungscharakter
- M<sub>2</sub> 224/6 (221 ff) "Freund Sachs, so hört doch nur ein Wort"  
Szene schwankt durchwegs zwischen e und G  
Für e sprechen die 3 hohen Lauten-Saiten und der Alt  
schluss in E (M<sub>2</sub> 282). Schwanken zwischen gespielter  
naiver Unbefangenheit (G) und Gehemtheit (e)  
Der wahre Charakter Beckmessers ist resigniert = e  
(Verwandschaft mit dem Kastrations-h Klingers)
- M<sub>2</sub> 228 (229) "Lasst das doch sein, das war ja nur Scherz" vgl. 224/6
- M<sub>2</sub> 230 (236) "O ihr boshafter Geselle, ihr spielt mir jetzt den  
letzten Streich" dto.
- M<sub>2</sub> 237 (255/6) "Verdammte Bosheit Gott und's wird spät" dto.  
schillernd zwischen d - a - e
- M<sub>2</sub> 240/79 (266/351) "Den Tag seh ich erscheinen" Beckmesser-Ständchen u  
Prügelzene schwanken zwischen dem weinerlichen e und  
dem jugendlich frischfröhlichen G! \*) s.o. 224/6 (221)
- M<sub>2</sub> 268 (322/7) "Sonst schlag ein Hagel Donnerwetter drein"  
vgl. den mürrischen, knorrigen Brahms der IV. Symphonie  
und den "grimmigen" Hagen G<sub>2</sub> 188 (136)
- M<sub>3</sub> 284 (7) fader Streicher ("wahn, alles wahn") zum Schluss des  
Vorspiels: episch-gross = Brahms IV. Symphonie  
e = Resignation, gepaart mit Trotz, gleichzeitig ge-  
Distanz wie bei Erzählung aus vergangener Zeit
- M<sub>3</sub> 329 (156/7) "Vor-sich-Hinstarren Beckmessers"  
st.: "jetzt ist alles aus" (e mit Sixte ajoutée)  
e = o S p → D (T)  
vgl. 331 (165) "Ha jetzt wird mir alles klar" = mürrisch
- M<sub>3</sub> 343 (209/10) "Ich armer zerschlagener Geselle, wie fänd ich toll  
heut dazu Ruh" e = o S p → D (T)
- M<sub>3</sub> 367/8 (301/4) "O Sachs mein Freund, du teurer Mann"  
schönes Beispiel für Hin- und Hergerissen-Sein zwisch  
Vergangenheit (e = Rückschau) und Gegenwart (G): "Du  
liessest mich erblühen" M<sub>3</sub> 369 (310)  
G = Freude, e = Verzicht
- M<sub>3</sub> 370 (312) "Zu nie gekannter Qual" Reprise der e-Tonika
- M<sub>3</sub> 375 (329) "Knie nieder David und nimm diese Schell"  
\* → C (T) e = altes Brauchtum
- M<sub>3</sub> 415 (470/1) "Was hilfts mit dem meinen ist doch versungen"  
negative Einstellung, Resignation
- M<sub>3</sub> 423/9 (492/503) "Morgen ich leuchte in rosigen Schein" = "Gliebie"  
Gehemtheit, Angst, "Unlust-Gefühle" (S. Frau)
- M<sub>3</sub> 460 (595) "Sie pflanzen uns in deutsches Land, was deutsch und  
= Historie, Klage, Bericht

\*) Lorenz hält alles für G-dur und beruft sich dabei auf den 2. Aktbe  
in G-dur = Dominante von C-dur, der Grundtonika des Werkes

## Parsifal:

- 27 (27) Speer-Motiv zum 1. Mal im Vorspiel "Legende"
- 18 (54) "Als seines Siechtums (Knecht zu sehn)"  
Leiden an der Vergangenheit
- 25 (75/6) "Hm, schuf sie euch Schaden je" Erzählerton
- 35 (152/3) "Eine Wunde brennt ihm in der Seite"  
e = dauerndes Mahnmal, Erzählerton
- 72 (334/5) "Wie einst sein Blut geflossen" Traurige Erinnerung
- 77 (246 ff) "Wein lässt ihn unenthüllt" Tendenz → e  
deutlich 78 (249) "Jehvolles Erbe, dem ich verfallen"  
typische Klage-Erzählung
- 83 (265) "Der Göttliche weint ob der Menschheit Schmach"  
ewige Trauer, Legende
- 171 (182/3) "Lebwohl, lebwohl, du Holder" (Die Mädchen verschwinden)  
wirkt bereits als Vergangenheit = e
- 176 (195 ff) "Den Waffen fern, der Männer Kampf und Wüten"  
traurige Erzählung
- 189 (247) "Gelobter Held entflieh dem Wahn"  
Parsifal soll sich von Vergangenem lösen  
Ton e wird häufig berührt als "Idée fixe" = die Verführung  
Parsifals: "Gelobter, (Held)...(248) Wahn" 190(252) "mit aller  
Schmerzen qual im Bunde" "das Heil der..."
- 225/7(45/60) "Der Irrnis und der Leiden Pfade kam ich"  
typisch für traurige Erzählung
- 234(80/1) Vor: "Mir ahnt ein hohes Werk hab er noch heut zu wirken"  
zwischen e und G schwankend, aber Cadenz = e-moll: "Werd  
heut zu Amfortas" (83) e = Vorstufe für das "hohe (Liebes-)  
Werk" (81) = E (Caritas)
- 242 (111) "O wehe, des Höchsten Schmerzenstag"  
der "Tristanakkord" ist hier auf die (Trauer-) Erzählungs-  
tonart = e bezogen
- 249 (134) "Mittag, die Stund ist da" Erzählungs-Charakter
- 251 (144/8) Grosser Mittelteil der Verwandlungsmusik  
Epos, Legendenton sehr typisch!
- 256 (164/6) "Weh zum letzten mal sei des Amtes gemahnt" Trauerepos
- 260 (180/2) "walte des Amtes, dich mahnet dein Vater" dto.

## Anhang

### Das "idée-fixe"-e

Jenseits von Dur- und Moll steht das bohrende, in hoher Lage klingende Unisono-e, das man als das e der "fixen Idee" bezeichnen könnte und das sein Gegenstück in der Tiefe in dem "Unheils"-fis von dem noch die Rede sein wird.

Sobald dieses e aus dem Zusammenhang isoliert hervortritt, hat das Drama seine Peripetie erreicht: es gibt kein Zurück mehr, die Dinge nehmen ihren unvermeidlichen Verlauf. Keine Gegeninitiative, mag das Geschehen mehr aufzuhalten, es löst sich - gleichsam rein mechanischen Gesetzen folgend - unwillkürlich und ungerührt aus.

Als Beispiele seien die folgenden charakteristischen Stellen unter vielen anderen ausgewählt, die zum Hereinbrechen der Katastrophen führen:

Die Schlussworte des Holländer: "Du kennst mich nicht"

#### Beispiel 22

und Elsas Übertretung des Frageverbots in 3. Aufzug des Lohengrin (Schluss der Brautgemach-Szene) "zu wissen, wer du seist"

#### Beispiel 23

Elsa rennt hier, wie unter einer Zwangsvorstellung, in ihr Unglück

Ebenso unwiderstehlich zieht das obstinat wiederholte e zu Ende des Pariser Venusberg-Sacchanales in die allgemeine Orchie hinein:

#### Beispiel 24 Musik beim Aufgehen des Vorhanges

Es ist, wie wenn man bei diesen auf der hohen E-Seite der Violinen ausgeführten Tremolos elektrischen Strom spürt.

Auch Kundry sucht mit dem stereotypen Zurückkommen auf das "Lied"-e Parsifal ihre Wünsche zu suggerieren: "Gelobter Held"

#### Beispiel 25

Zum Schluss sei das tief beunruhigende e<sup>4</sup>) zitiert, das Smetana vor seiner Ertaubung qualvoll in den Ohren klingt:

#### Beispiel 26

---

\*) Ein Auszug aus einem Brief Fr. Smetanas vom 12. April 1878 über sein e-moll-Streichquartett berührt die typischen Eigenschaften des e-moll: "Plötzlich das langgedehnte E der viergestrichenen Oktave, jenes verhängnisvolle Erklingen im Ohre des Kontrabassisten vor seiner Taubheit. Ein schmerzhaftes Bringen an die ersten Anfänge seiner Laufbahn, ein schwacher Hoffnungsstrahl, endlich die Erlösung in der unabwendbaren Schicksal".

## Fes-dur

Schon unter E-dur wurde die Frage erörtert, ob sich nicht häufig unter den E-Klängen ein verkapptes Fes-dur verbirgt.

Es findet sich bei Wagner nun tatsächlich einige wenige, aber doch sehr typische Beispiele für Fes-dur als Todes-Variante des E-dur. In der Nornen-Szene zu Beginn der Götterdämmerung. Im fahlen Morgengrauen vor dem "letzten" Lied singen die Nornen in banger Vorahnung: "Weisst du, wie das wird" +)

## Beispiel 1

Ein welker, kranker Hauch liegt auch über der etwas später folgenden Stelle "Falsch fielen die Blätter"

## Beispiel 2

Der herbstliche Verfall in der Natur spiegelt sich unübertrefflich in Fes-dur.

In diesen Zusammenh. gehört ebenfalls Wotans verächtliches: "Der Mitter Weisheit geht zu Ende"

## Beispiel 3

Vor einem schmachvollen Ende fürchtet sich auch Telramund (Lohengrin): "Nicht verlass mein Ehre nicht"

## Beispiel 4

Ein merkwürdiges Zugleich von E-dur und Fes-dur findet sich im Schlussstempel des "Parsifal": "Er lebt in uns durch seinen Tod"

## Beispiel 5

Der Chor trauert um Jesu Leiden und Tod (Fes-dur), das Orchester hingegen singt von seiner erlösenden Liebestat. Auf derartige Phänomene stößt man bei Wagner recht häufig: der Sänger hat seine lebensbejahenden Energien erschöpft, er bewegt sich daher im Bereich der B-Vorzeichen, das Orchester als Quelle aller sich erneuernden Kräfte steht bereits gleichzeitig im Bereich der Kreuztonarten. Aus Tod erblüht neues Leben

Besonders häufig ist diese Art der enharmonischen Überschneidung bei Tristan.

Diese Phrase erscheint mehrmals in der Nornenszene: nacheinander g-moll, as-moll, fis-moll und cis-moll. Der Charakter ändert sich dadurch. Mit den Herannahen des Tages wächst die Unruhe der Nornen und mit ihm wechseln auch die Tonarten von der nächtigen Hellsichtigkeit des B-Bereichs zur Blindheit des Tagesbewusstseins (Auflösungszeichen, Kreuzvorzeichen) hinüber.

Auf dem Höhepunkt des Tristanvorspielcs findet sich dieses Ineinandergreifen zweier Tonarten sogar innerhalb der einzelnen Instrumentalgruppen\*) (Vgl. die psychologische Begründung der unterschiedlichen Schreibung des "Tristan"-Akkordes unter gis-moll).

Zum Schluss des Fes-dur-Abschnittes, also einer Tonart mit 8 B, soll das Augenmerk auch auf die besondere Tatsache hingelenkt werden, dass erst der späte Wagner solch reichlichen Gebrauch von den "entfremdeten" Tonarten macht, wie ein Blick auf die Analoga-Zusammenstellungen deutlich zeigt. Wenn man die späten Haydn-Quartette (aus den letzten 15 Jahren seines Quartett-Schaffens) heranzieht, kann man durchaus sprechende Beobachtungen machen: Fis-dur erscheint mehrmals in op.50 und in op.76 Nr.5, Ges-dur im letzten Quartett aus dem Jahr 1803, b in op.76 Nr.4, es-moll in op.50 Nr.1 und op.64 Nr.3, H-dur kommt häufig vor! All diese Werke entstanden zwischen dem 55. und 71. Lebensjahr Meisters. Das entspricht bei Wagner etwa der Entstehungszeit des Tristan der 2. Siegfried-Hälfte, der Götterdämmerung und des Parsifal. (Die Stersinger stellen, auch im Tonartlichen, eine Ausnahme dar). Mit der höchsten Reife und Vollendung des Lebenswerkes wächst offenbar auch die Neigung zu letzter Differenzierung des Ausdrucks mittels der Ausweitung des Tonarten-Bereiches.

---

\*) In diesem Zusammenhang sei auf das gleichzeitige Erklängen von dis und es in Violine und Bratsche in Beethovens Streich-Quartett op.59 Nr.1 (Takte 181/3 des Allegretto, vivace e sempre scherzando) hingewiesen, sowie auf die höchst merkwürdige enharmonische Verschlingung aller 4 Stimmen in der "Fantasia" von Haydns Streichquartett op.76 Nr.6 (Takte 35/6). Solch' überraschenden Kühnheiten begegnet bereits bei dem Altmeister der Wiener Klassik! In den späteren Beethovens-Quartetten sind sie keine Seltenheit mehr.

## Lohengrin:

- 3 (178) "Gott nun verlass mein Ehre nicht"  
Mit der Ehre ist für Telramund jeder Lebenswert verloren

## Siegfried:

- 57 (86) "Urmütter Weisheit weht zu Ende"  
Fes = Aufhören der geistig-sinnlichen Kräfte  
E = höchstes Leben, Fes = Bejahung des Todes

## Götterdämmerung:

- (8) "Dämmert der Tag schon) auf"  
sc. der letzte Tag Fes = ~~♯~~ → es (T)
- o (19) "Falb fielen die Blätter" = Verwesung
- 3 (31) "Weisst du wie das) wird" = böse Vorahnung  
(typisch als ~~♯~~ des vorhergehenden as-moll)
- 5 (41) "Dämmert der Tag oder leuchtet die Lohe"  
auch hier Zusammenhang mit "Tristan"-Akkord  
vgl. vorher: "Singe"

## Meistersinger:

- 53 (39) "Doch wars vielleicht auch Sittelkeit"  
Fes = Richtigkeit, Vergänglichkeit  
Funktion: ~~♯~~ → Es = Dom. → B (T)

## Parsifal:

- 1 (33) Posaunen-Fanfare vor "He ho, Waldhüter ihr"  
Funktion: ~~♯~~ → Es=dur
- 1 (62) "Wenn er in Klingsors Schlingen fällt"  
Fes = Siechtum
- 8 (214/5) Posaunen-Fanfare (1.mal) vor Tempel vgl. P<sub>1</sub> 11
- 1 (238/9) "Er lebt in uns durch seinen Tod"  
Chor in Fes, Orchester in E, s. unter E (P<sub>1</sub> 73)

Für F-dur und f-moll erweist sich das bisher angewandte detaillierte Verfahren als überflüssig, da der Charakter beider Tonarten sehr unkompliziert und leicht erkennbar ist. Auf den Analoga-Katalog wird aus diesem Grund gänzlich verzichtet, dafür wird bei den Prototypen der Text vollständiger als bisher zitiert und die für die Tonart charakteristischen Worte werden durch Unterstreichungen besonders hervorgehoben.<sup>+)</sup>

Im Anschluss an die Prototypen-Aufstellung wird noch eine Zusammenstellung und Einordnung aller gegebenen Beispiele unter ihre Haupt-Charakteristika vorgenommen, um so das Wesen der Tonart möglichst eindeutig zu präzisieren.

---

<sup>+) Die zitierten Textstellen überschreiten ihrem Umfang nach häufig die gerade zur Diskussion stehende Tonart um einige Takte. Der psychologische Sinn des betreffenden Prototyps soll auf diese Weise deutlicher zu Tage treten.</sup>

ig, beschaulich, episch, stillvergnügt, keine glänzenden Farben,  
leidenschaftlich. (Boetticher a.a.O.)

## Prototypen:

- a) Beethoven: Pastoral-Symphonie
- b) R. Schumann: **Der fröhliche Landmann**
- c) J. Brahms: Feldeinsamkeit ("Ien ruhe still im hohen, grünen Gras")
- d) R. Strauss: Symphonia Domestica

Richard Wagner:

- Ta<sub>1</sub> 101/2 (232/3) "Ha jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne Welt der ich entrückt"
- L<sub>1</sub> 206 (636/7) "Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet"
- L<sub>3</sub> 228 (718) "Habt Dank, ihr Lieben von Brabant"
- R<sub>1</sub> 44/5 (126/7) "Wo bist du Rauher denn heim"
- A<sub>2</sub> 71 (202) "Herrliche Wohnung, wonniger Hausrat sollten dich binden zu säumender Rast"
- R<sub>4</sub> 186 (515/6) "Welch' Stellchen sag, bestimmst du drin mir als Stall"
- S<sub>1</sub> 76 (207) "Den Namen nehm ich von Dir"
- S<sub>1</sub> 76 (213) "Wie doch genau das Geschlecht du mir nennst"
- S<sub>2</sub> 193 (142) Siegfried-Horn
- A<sub>1</sub> 43 (158/71) Beginn der Rheinfahrt  
(Rhein als Fluss, Landschaft, Heimat = F  
Rhein als Ur-Element: "Alles fließt" = Es)
- A<sub>1</sub> 61 (231/2) "Der Erde holdeste Frauen friedeten längst ihn schon" (Domestizierung)
- A<sub>1</sub> 66 (245) "Der bläst so munter das Horn"
- A<sub>2</sub> 159 (71) "Ein starker Wind treibt die Trauten den Rhein herauf"
- A<sub>3</sub> 255 (11 fr) Rheintöchter: "Frau Sonne sendet lichte Strahler"
- Tr<sub>1</sub> 20 (54/6) Hörner-Paraphrase des Seemanns-Liedes: "Frisch weht der Wind der Heimat zu"
- Tr<sub>1</sub> 27 (69) "Sein Haupt doch hängt im Irenland"
- Tr<sub>1</sub> 69 (202) "Im offenen Feld, vor allem Volk"
- Tr<sub>1</sub> 93 (294/5) "Mit reichem Hofgesinde"
- Tr<sub>3</sub> 235 (733/4) "Wo du bist? Im Frieden, sicher und frei: Kareol, Herr, kennst du die Burg der Väter nicht"
- Tr<sub>3</sub> 240 (747/8) "Im echten Land, im Heimatland, auf eigner Weid und Wonne"
- Tr<sub>3</sub> 278/9 (866) "Auf wonniger Blumen lichten Wogen"
- A<sub>1</sub> 19 (83/4) "In Nürnberg eben nur angekommen, ward ihr nicht freundlich aufgenommen"
- A<sub>1</sub> 58 (185) "Seid meiner Treue wohl versehen"
- A<sub>1</sub> 61 (189) "Hier eben bin ich am rechten Ort"

- 5) M<sub>1</sub> 65/6 (199 ff) "Zu einer Freiung und Laufberatung"  
 6) M<sub>1</sub> 71 (213 ff) "Das schöne Fest, Johannistag, ihr wisst,  
begehn wir morgen"  
 7) M<sub>1</sub> 110 (322 ff) "Fanget an, so rief der Lenz in den Wald"  
 8) M<sub>1</sub> 131 (389/90) "Find ich selbst dem Eseltreiber ein Sprüchlein  
auf die Sohl"  
 29) M<sub>2</sub> 175/(73) "Dem Vogel, der heut sang, dem war der  
Schnabel hold gewachsen"  
 30) M<sub>2</sub> 205 (164/5) "Hört ihr Leut und lasst euch sagen"  
 31) M<sub>3</sub> 299 (47 ff) "Wie friedsam, treuer Sitten ...mein liebes  
Nürnberg"  
 32) M<sub>3</sub> 456/7(581/3) "Geschmückt mit König Davids Bild"  
 33) M<sub>3</sub> 459 (590/1) "Dass unsre Meister sie gepflegt"  
 34) P<sub>1</sub> 54 (166) "Wo bist du her? Dein Name denn!"

#### Haupt-Charakteristika:

- a) Heimat (-Liebe): 1,3,4,13,14,15,16,19,20,22,24,26,31,34  
 b) Namen (Geschlecht): 2,3,7,8,16,22,26,28,31,32,34  
 c) Haushalt, Wohlstand (Biederkeit): 5,6,11,18,22,23,31  
 d) Landschaft: 1,10,13,14,17,21,27,29  
 e) altes Brauchtum: 25,26,28,30,31,32,33  
 f) Hörnerschall: 9,10,12,15

## f-moll

11 scheint eine gelinde und gelassene, wie wol dabey tieffe und ere, mit etwas Verzweifflung vergesellschaftete, tödliche Hertaugst vorzustellen, und ist über die Massen beweglich. Er drückt schwartze, hilflose Melancholie schön aus, und will dem Zuhörer eilen ein Grauen oder einen Schauer verursachen.

Mattheson a.a.O.

## Prototypen:

Bach: Symphonie Nr.9 (3-stimmige Invention)

" Fuge Nr.12 (1.Theil des Wohltemperierten Klaviers)

" Präludium Nr.12 (2.Theil des Wohltemp.Klaviers)

" Klavier-Konzert Nr.5

Chopin: Klavierkonzert Nr.2

Vivaldi: "L'inverno" (aus den "Quattro stagioni")

## Rich.Wagner:

- 44 (154) "Ihr Welten endet euren Lauf"
- 209 (648) "Dahin, dahin, ewig dahin"
- 276 (735) "Weh mir, verloren"
- 99/100 (286) "O weib, das in der Nacht ich vor mir seh, betrügst du jetzt mich noch, dann weh dir, weh!"
- 129 (377/8) "In Bann und Acht ist Friedrich Telramund"
- 189 (568) Frageverbot-Motiv vor Fallen des Vorhangs (Drohung Ortruds)
- 78 (218 ff) Riesenauftritt
- 220 (619/20) "Um alle welt doch nicht fahren lass ich den Ring"
- 221 (623/4) "Lasst mich in Ruh, den Reif geb ich nicht"
- 22 (42) Runding-Auftritt
- 119/20 (104 ff) "O heilige Schmach, o schmälicher Harm ... endloser Grimm, ewiger Gram, der Traurigste bin ich von allen"
- 269 (227/8) "Nun sei fortan, was so du noch bist"...271(233/4) "ausgestossen aus der Ewigen Stamm" (235/6)"aus meinem Angesicht bist du verbannt"
- 26 (63 ff) "Als zullendes Kind zog ich dich auf"
- 145 (1 ff) Vorspiel 2.Aufzug (Fafner)
- 202 (171) "Den letzten Riesen fällte ein rosiges Held"
- 282 (144/5) "Stemmst du dort länger steif dich mir entgegen, sieh dich vor, sag ich dir"
- 332 (328/30) "Trauriges Dunkel trübt meinen Blick. Mein Auge dämmert, mein Licht verlischt: Nacht wird's um mich"
- 351 (395) "Nacht der Vernichtung neble herein"
- 260 (13) "Nacht liegt in der Tiefe"
- 281 (79) "Schlimmes wissen wir dir"

- 21) Tr<sub>1</sub> 39 (106/8) "Das rächende Schwert, statt es zu schwingen, machtlos liess ich's fallen. Nun dien ich dem Vasallen"
- 22) Tr<sub>3</sub> 229/30(718 ff) Vorspiel zum 3.Aufzug und die "traurige Weise"
- 23) Tr<sub>3</sub> 262 (817) "muss ich dich so versteha, du alte, ernste Weise mit deiner Klage Klang?"
- 24) M<sub>2</sub> 167 (51) "Sprach David, meint', er habe vertan"
- 25) M<sub>2</sub> 181 (88) "Nicht ich, ihr seid's, ihr macht mir Flausen, gesteht nur, dass ihr wandelbar"
- 26) P<sub>2</sub> 160 (160 ff) "Was zankest du""Weil ihr euch streitet"
- 27) P<sub>2</sub> 185 (227) "Die Wunde seh ich bluten, nun blutet sie in mir"

### Haupt-Charakteristika

- a) Verzweiflung ("Flinte ins Korn werfen"): 1,2,3,11,17,18,19,21,22,23,24,27
- b) Unmut (schlechte Laune): 8,9,10,11,16,25,26
- c) Drohung (oft aus Schwäche): 4,5,6,12,20,21
- d) Streitsucht: 8,9,16,25,26
- e) Melancholie, Sentimentalität, Wehleidigkeit: 13,15,19,22,23
- f) Plumpheit, Schwerfälligkeit, Spiessbürgerlichkeit ("ich lieg unbesitz', lass mich schlafen"): 7,10,14
- g) Ächtung, Verachtung: 5,12,24

## Fis-dur

el, Verzweiflung, Hitze, Kampf, Erotik, Sehnsucht, Unbefriedigt (H)  
e) Unrein, unfrei, prometheisch, satanisch, vulkanisch, Plage,  
zung Aus Josef Martin Hauer "Vom Wesen des  
Musikalischen" Berlin-Wien 1923

Fis-dur ist die Tonart äusserster Gefährdung und zugleich  
meidung. Himmel und Hölle sind beide virtuell in ihr enthalten.  
Intenzirkel ist die weiteste Entfernung vom zentralen Ton C aus-  
erreicht und damit die Frage nach dem "Wohin" aufgeworfen. Wird  
esem Punkt die Verwandlung ins enharmonische Ges vollzogen<sup>+</sup>, so  
die Rückkehr über die B-Tonarten des Quintenzirkels zurück zum  
trum möglich und mit ihr die Reinkarnation im Endlichen (vgl. unter  
t. Unterbleibt sie aber, so kreist der tönende Wille in immer wei-  
Spiralen um seinen Ausgangspunkt, er "überfliegt" zunächst das C  
s, dann als B-is-is, A-is-is-is und so fort ad infinitum, sich im  
lichen Weltraum verlierend, im rein Geistigen auflösend. Das tönende  
ehen schwebt also im Fis gleichermassen in der Waage. Die Entschei-  
wandlung, Umkehr wird zur Notwendigkeit.

Fis als kritischer Wendepunkt ist in 2 neueren Werken sehr über-  
nd zur Darstellung gekommen. Einmal in Rich. Strauss' "Frau ohne  
en", wenn die Kaiserin nach ihrer Selbstüberwindung plötzlich  
en ersehnten Schatten wirft

### Beispiel 1 Fürstner-Part. S.588/90

hatten ist das Symbol der Empfängnis. Die Kaiserin stammt aus dem  
der Geister"

ihren Leib wandelt das Licht, als wäre sie gl. -rn"

### Beispiel 2 Fürstner-Part. 9/9

hrer Empfängnis wandelt sich dieses Fis zum Ges, der . -nante  
itter"-Tonart (Ges-dur). Die Helligkeit wird getrübt, da -hle  
rich in der Wärme des Mütterlich-Irdischen.

Beispiel genialer Inspiration und Intuition!

eine andere sehr bemerkenswerte Gestaltung des Fis-Problems findet  
ei Hindemith in dessen "Ludus Tonalis". Am Ende des weiten Weges  
als Ausgangspunkt zu immer entfernteren Tonarten steht die Begeg-  
it der Fis-welt<sup>++</sup>) Beispiel 3 Beginn der 12. Page in Fis

der spätestens bei der nächstfolgenden Cis-Station ins enharmo-  
Des.

Hindemith folgt hierbei nicht dem Quintenzirkel, er führt statt  
eine Rangordnung der Intervalle ein und zwar in nachstehender Reihe:  
Zentrum = C, Quinte = G, Quarte = F, Gr.Sext = A, Gr.Terz = E,  
z = Es, kl.Sexte = As, Gr.Sekunde = D, kl.Septime = B, kl.Sekunde =  
Gr.Septime = H und schliesslich übermässige Quarte = Fis

Hier ist die höchste Vergeistigung des Ausdrucks erreicht. Die Rückke zum C-Zentrum erfolgt im Postludium, einer genauen Spiegelung im Kregang des zu Beginn stehenden Präludiums. Bereits am Ende jenes Prälud wird das Geheimnis des Fis-dur berührt; im Lento-Abshhnitt, unmittelbar vor dem Einsatz der ersten in C stehenden Anfangsfuge

#### Beispiel 4 Schluss-Teil des Präludiums

Dort zeigt sich nämlich auch das Abgründige, Dunkle, dessen die Fis-T ebenso mächtig ist wie des Hellen, Aetherischen.

In diesem Zusammenhang sei an das Hinabsteigen zum Fis in den ersten Takt der Leonoren-Ouvertüren (Nr. 2 und 3) erinnert, das jeden Hörer mit Entsetzen erfüllt. Es könnte als Gleichnis für Christi Höllenfahrt gelten, beim Erklängen des tiefen Fis<sup>\*)</sup> glaubt man ins absolut Schwarze zu blicken.

#### Beispiel 5

In Analogie zu diesem Beethoven'schen "Höllen"-fis begegnet man Wagner immer wieder dem "Katastrophen"-fis, das regelmässig das Unheil kurz vor seinem Eintritt ankündigt. Hierbei ist es im Prinzip gleichgültig mit welcher Harmonie dieses Fis verbunden ist, ob mit einem Moll oder Dreiklang, oder ob es als Grundton eines Dominant-Septimen-Akkordes in funktionalem Bezug zu H-dur oder h-moll steht.

Von allein entscheidender Bedeutung ist immer die kritische Lage, in der sich alles Geschehen innerhalb der Fis-Sphäre befindet, mit all aus ihr resultierenden extremen Handlungen und Entscheidungen.

Fis-dur hat magische Kraft im Guten, wie im Bösen, mehrere Beispiele aus Lohengrin sollen dies deutlich machen.

Das Schwarz-Magische der Tonart zeigt sich in suggestiver Weise in 2. Akt des Lohengrin bei Telramunds Worten: "Du wilde Seherin" und in Ortruds Antwort: "Mein Seherauge leuchten soll"

#### Beispiel 6a) und 6b)

Auch bei Anrufung der heidnischen Götter durch Ortrud wird der "böse Zauber" der von Fis-dur ausgeht, beschworen: "Entweihete Götter"

#### Beispiel 7

Wie diese "schwarze" Magie durch "weisse" gebannt werden kann, wie "böser Zauber" durch Anspannung geistiger Kräfte entmachtet und gewissermaßen auf dem eigenen Feld geschlagen wird, zeigt in eindrucksvoller Weise das Gebet Lohengrins im Schlussbild des Werkes, durch das Gottfried, der Bruder Elsas, aus seiner Verzauberung erlöst wird

#### Beispiel 8

---

<sup>\*)</sup> Auch bei Schubert findet sich dieses "dämonische" fis zu Beginn des "Unvollendeten" (Takt 6-8)

dem Gegenstück hierzu begegnet man im ersten Bild des Parsifal. Hier ist Fis-dur die Kraft, die den magischen Künsten Klingsors wirkt. "Des Grales Wunderkräfte stärken"

#### Beispiel 9

überströmendes Gefühl der Dankbarkeit für ihre Befreiung aus des Zauberbanns äussert sich in jenem kurzen, aber sehr intensiven --Espressivo der Violinen<sup>+</sup>) vor Parsifals Worten: "Du wuschest Füße"

#### Beispiel 10

Der Eindruck von Transparenz und Helligkeit stellt sich am reinsten im III. Aufzug des Siegfried ein "Selige Öde auf wonniger"

#### Beispiel 11

Bei diesen Fis-dur-Klängen reine, dünne Höhenluft zu atmen. Schwerkraft scheint aufgehoben, hierin ist Fis-dur nah verwandt mit Dur und es entsteht das Gefühl des freien Im-Raum-Schwebens. Dieses Unfassbare, in Luft sich Auflösende empfindet man auch beim Loge-Auftritt im Rheingold "Endlich Loge"

#### Beispiel 12

Es ist nur noch ein kleiner Schritt zu allen Fantastereien, Traumarien und Fata Morgana-Spiegelungen in Fis-dur, bei denen im Überwachen Sinn auch jeder reale Boden unter den Füßen wegsinkt und der Geist sich ins Reich der "Ideale" erhebt, um dort sein Wolken-Schloß zu bauen.

Dieses Reich der Fantasie wird auch von Tannhäuser angerufen in seiner Romerzählung (kurz vor dem Durchscheinend-Werden des Hürsel-)  
"Dahin zog's mich"

#### Beispiel 13

Im Venusberg der Dresdener Urfassung hatte Wagner für die aus der Schilderung der Zaubergrotte durch Venus Fis-dur als die einzige Tonart gewählt: "Geliebter komm, sieh dort die Grotte"

#### Beispiel 14

Der Mottl hier in seiner Szenenanmerkung von dem "ungeheuren Geheimnis", "das zwischen allen vorgeht", so ist damit nicht allein die nebensächliche Frage berührt, ob Parsifal hier Kundry wiedererlebt, sondern die für Wagner viel entscheidendere nach der Geburt aufgeworfen.

Und damit findet sich Fis-dur auch im erotischen Bereich wieder entweder verbrannt in ein allegorisches Bild verkleidet, wie im Paris Bacchanale<sup>\*)</sup> "selig Erwärmen still' Eure Triebe"

#### Beispiel 15

oder sehr direkt bei Siegfrieds Erschrecken beim ersten Anblick des ren Geschlechtes "Das ist kein Mann"

#### Beispiel 16

Diese "höchste Aufgeregtheit", von der Wagner hier in seiner Szenen-  
angabe spricht, ist auch das Kennzeichen des Kulminations-Punktes in d  
Liebesszene im 2.Aufzug von "Tristan und Isolde": "Ewig wahr uns die

#### Beispiel 17

Die auf Cosima Wagner zurückgehende Szenenbemerkung im Mottl-Auszug  
fordert "Bewegungen, wie von einer Person". Tatsächlich hat Fis-dur  
etwas mit magnetisch-magischer Gewalt Zusammenführendes, das sich un-  
gerlich in H-dur lösen muss<sup>++)</sup>: "Wie es lassen, wie sie fassen, dies  
Wonne".

Eine köstliche Parodie auf diese "höchste Aufgeregtheit" findet  
auf dem Kulminationspunkt der Prügelzene, wo ein kräftiger Wassergu-  
zu einem Fis<sup>7</sup>-Akkord die erhitzten Gemüter abkühlt und die streitend  
Paare trennt!

#### Beispiel 18

Vitale Belange sind es auch, die im 2.Aufzug der Walküre zu dem  
"heftigen" Gefühls-"Sturme" (vgl.Szenenanmerkung) führen bei Brünnhil-  
Worten: "Sieglinde lebe und Siegmund lebe mit ihr"

#### Beispiel 19

Auf höchster ethischer Stufe findet sich dieser Vereinigungswill  
der Tonart am Schluss der Götterdämmerung, wenn Brünnhilde sich in de  
brennenden Scheiterhaufen stürzt, um an der Seite Siegfrieds -  
nach buddhistischem Vorbild - mitverbrannt zu werden "Selig grüsst d  
dein Weib"

#### Beispiel 20

Zum Schluss sollen noch zwei Beispiele von Rich.Strauss zitiert  
werden, die sehr fein das über alle Realität Hinausstrebende der Tona  
demonstrieren: die Verwandlung Daphnes in den Lorbeerbaum, durch die  
allen Problemen für immer enthoben und entrückt ist<sup>+++)</sup>

#### Beispiel 21 (Fürstner-Part.S.347/61)

und Don Quixotes Tag-Träume, in die er sich aus der Wirklichkeit flücht  
und die ein Ersatz sein müssen für die nicht realisierbare "hohe" Lie  
Dulcinea de Tobosa

#### Beispiel 22 Fis-dur-Abschnitt der 3.Varia

\*) Fis<sup>7</sup> wie das nachfolgende H<sup>7</sup> bezieht sich als Dominante resp. wech  
dominante auf E-dur als Tonika; vgl. das in der Fussnote zu B:23 Gesag

++) Man könnte überspitzt formulieren: Fis<sup>7</sup> → H = Versuchung → Sünd

+++) Mit ihrem Menschsein zugleich verliert Daphne die Gabe der "Sprach  
auch dies ist typisch für Fis-dur, viele der angeführten Beispiele sind  
wortlose "Pantomimen".

Das ist alles echtestes Fisdur. Das Irdische ist abgefallen, das verzaubernde Licht des Mondes, des Beschützers aller Liebenden, liegt ausgegossen über den Sagengestalten wie am Ende des 2. Aufzuges der Meistersinger über den Gassen Nürnbergs beim Abgang des Nachtwächters \*)

### Beispiel 23

Die Affinität des Liebes-E zu seiner wechsell dominante Fis kommt auch in dem "Todesschrei"-Akkord in Alban Bergs "Lulu" eindrucksvoll zur Darstellung. Der über E als Basis aufgebaute synthetische Akkord, in dem alle 12 Töne der Oktave gleichzeitig zum Erklängen kommen, kulminiert auf Fis, er ist das klanggewordene Symbol für die Einheit von Tod und Lust (vgl. Lulu-Suite, Universal-Edition Studienpartitur "Adagio" S.130. - Der Akkord in 12 Tönen auseinandergefächerte bedeutsame Akkord in der "Lulu" (ebendort "Ostinato" S.70) gründet im Es des Werdens (vgl. "Ur"-Beginn des Rheingold) und gipfelt im "Gottes"-Des (Ende der Götterdämmerung), - ist Symbol des Lebensweges, den der reifende Mensch zu durchschreiten hat.)

---

Hier wie auch in einem der Tannhäuser-Beispiele (B.15) ist die eigentliche Tonika E-dur, der "Zauber" geht aber doch von dem ausgehaltenen Bordunton Fis aus, dem Nachhall des Nachtwächterhornes. Vgl. die auf H-dur als Tonika bezogene ursprüngliche Fassung des "Johannisnacht"-Motivs. Die Wirkung ist trotz verändertem funktionalen Zusammenhang immer dieselbe: "Welch toller Spuk, mich dünkt's ein Traum" (M<sub>2</sub> 239). (Das Nachtwächterhorn ist grundsätzlich als Fis notiert, nur im Anschluss den "Ruf" - um das Detonieren des Sängers vorzutäuschen - als Ges).

# Fis-dur

## Holländer:

- H<sub>1</sub> 54 (181/3) "Wenn bei den Deinen du mir neue Heimat gibst" =  
ein nur in der Fantasie erreichbares Ziel  
Fis = Utopie, Zukunftsmusik
- H<sub>2</sub> 147 (448) "Allewiger durch diese seis!  
(Der Holländer hält dies unbewusst für Utopie, daher:  
die folgenden Worte:"ach könntest das Geschick du a  
= Zukunftsmusik

## Tannhäuser:

- Ta<sub>1</sub> 37/9 (70/4) wirkt wie Fis-dur (mit zugefügter, nicht aufzulösen  
Sept und Non) eigentlich zu H gehörig (resp. als We-  
seldominante zu E) (Entführung der Europa durch Sti.  
Das Reich der Phantasie
- Ta<sub>1</sub> 78(182) "Mein Auge beehrte zu schauen"  
visionär, Tonart in Pariser Fassung durch Ehr.befes
- Ta<sub>1</sub> 80 (184) "Fest der Gnad und Huld"  
(noch "Zukunftsmusik") vgl. Ta<sub>1</sub> 83 (189)  
(für die Pilger u. Tannh.)
- Ta<sub>1</sub> 87(198/9) "O fraget nicht, ist dies des Hochmuts Miene"  
(Tannhäuser, noch in anderer Welt weilend, verzaubert)
- Ta<sub>2</sub> 148/9(378) "Bereitet heute uns denn auch ein Fest"  
Überhöhung, Tannhäuser bezaubert alle  
Funktion: ~~F~~+ → G(T)
- Ta<sub>3</sub> 266/7(689/91) "Dahin zog's mich" sehr typisch! Reich der Phantasie  
"Zu dir Frau Venus" jetzt auch in der Pariser Fassung  
in originaler Tonart! \*)  
(Herrliche Harmonie-Rückung, krasser Gegensatz zum Vor-  
hergehenden)

## Lohengrin:

- L<sub>2</sub> 95 (267) "Du wilde Seherin" geheimnisvoll (Hölzer)  
Fis = Geheimwissenschaft  
vgl. L<sub>2</sub> 95(268) "mein Seherauge leuchten soll" (ged. Sti.)
- L<sub>2</sub> 108 {312/3}  
110 {317/8} "Entweichte Götter helft jetzt meiner Rache" und  
"dass glücklich meine Rache sei"  
schwarze Magie, Zauberton, vgl. L<sub>2</sub> 100 (288) "lehr ich  
dich der Rache süsse wonnen"
- L<sub>2</sub> 124/5(364/7) "Gar viel verheisst uns der Tag"  
Funktion: ~~F~~+ → D(T) Überhöhung
- L<sub>2</sub> 162 (480) "Was seh ich, das unselge Weib bei dir" Zaubertonart
- L<sub>2</sub> 169 (506) "Wem solche) Zaubertiere (frommen"
- L<sub>3</sub> 242(765/7) "Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren"  
= "Überirdische Macht" = weisse Magie
- L<sub>3</sub> 243 (768) "muss er des Laien Auge fliehn" (berührt)  
sc. ins Unerreichbare
- L<sub>3</sub> Grosse Breit- "mein Vater erkannte des Schwanes Wesen"  
kopf-Part. sc. seine Verzauberung  
358 D
- L<sub>3</sub> 257(805) "Doch grosser König, lass mich dir weissagen"  
Überhöhung (eigentlich wegen 7 zu H gehörig)

+) In der Pariser Fassung des Venusberges ist das ur-  
sprüngliche Fis-dur der Dresdener Fassung nach F-dur  
hinab transponiert, sehr zum Nachteil des Ausdrucks  
Vgl. "Geliebter komm" Ta. 55 ff

- (813) Hier ist im Schwanen-Motiv auch der Zauber-Ton berührt (5. und 6. Takt) (im 1. Akt fehlt diese Nuance)
- (826) "Soll er mein gedenken" (hier in voller Wirkung als Erhöhung ins Unerreichbare, vorher resigniert in g-moll)
- (843/4) Gebet des Lohengrin mit Verwandlung des Herzogs aus dem Schwan!!  
weisse Magie (vgl. "den rüstet er mit überirdischer Macht"  
L<sub>3</sub> 242)
- Rheingold:
- (1249/51) Logeauftritt Irrlicht
- (560/1) "der Mächtigen mächtigstem Herrn" (Wotan baut Luftschlösser)  
Walküre:
- (5312) "Und Siegmund lebe mit ihr!"  
höchste Lebensbejahung  
Siegfried:
- (112/3) "Am warmen Herd sie zu) hüten" Tendenz → h-moll  
Sieglinde schwebt zwischen Leben und Tod vgl. W<sub>2</sub> 184 (312)
- (238/9) "Einen guten Trank hätt ich gern"  
sc. keinen "Zauber"-Trank = Gift vgl. L<sub>2</sub> 95 (267)  
Funktion: Durdominante → h-moll
- (286/7) "Fort aus dem Wald auf den Fels"  
= ins Reich der Phantasie
- (166) "Erlugst du das Licht, es wächst der Schein"  
dto. vgl. R<sub>2</sub> 90 (249)
- (216/7) "Selige Öde auf wonniger Höh"  
Inbegriff der Tonart: Überhöhung, Verzauberung
- (221/2) "Das hehre Haupt drückt wohl der Helm" Verzauberung
- (227/9) Nach: "Das ist kein Mann" = höchste Aufgeregtheit (vgl. Szenen-  
bemerkung) "Brennender Zauber (!) zückt mir das Herz"
- (6232/3) "Blende mich auch noch der Blick?" dto.  
Ständig schwankend zwischen Fis<sup>9</sup> und H<sup>9</sup> ohne direkte  
Auflösung, ganz wie Tannhäuser Ta<sub>1</sub> 37/9 (70/4)
- (246) Bei Szenenbemerkung: "Siegfried fährt auf und bleibt  
vor ihr stehen" = höchste Aufgeregtheit  
vgl. S<sub>3</sub> 304 ohne Auflösung
- (312) "durch brennendes Feuer fuhr ich zu dir" Fis<sup>7</sup>  
vgl. 305/6 (232/3) auch hier ohne direkte Auflösung  
Tonart nur berührt vgl. S<sub>3</sub> 289 (166)
- (379) "Ha!" ("Siegfried in freudigem Schreck" Szenenbemerkung)  
= "höchste Aufgeregtheit"  
später "wie der Blicke Strahlen sich zehren"  
und 348 (385) "ich Dummer vergass es nun) ganz"
- Götterdämmerung:
- (64/5) Beginn des Zwischenspiels (Morgendämmerung)  
Siegfried noch in Traumwelt befangen
- (200) "Sage mir Held" Gunter = Utopist
- (5210/12) "Ein Weib weiss ich" schwarze Magie (Hagen) Utopie (Gunter)
- (223) "Vom Nibelungenhort vernahm ich" Fis<sup>7</sup> Geheimnis, Zauber &

- G<sub>1</sub> 83 (299) "Und einer Frau soll ich mich schwerlich) freun"  
(nur berührt, vgl.G<sub>1</sub> 54/5)
- G<sub>1</sub> 93 (337/8) Vor "Eine Nacht am Ufer" Fis<sup>7</sup> Zaubertrug, s.Unheils-f
- G<sub>1</sub> 94 (342) "Um die Rückkehr ist mir's bang"  
= Erregtheit (Siegfried) schwarze Magie (Hagen)  
vgl.87 (314)  
NB.: Auf (342) sind Ob u.Fgl.u.2 = Ges-dur notiert
- G<sub>1</sub> 102 (272/3) Mittelteil des Zwischenspielles (Brünnhilden-Motiv)  
Clar = Ges<sup>7</sup>, Str.= Fis<sup>7</sup> mit Tendenz zu h-moll  
Überschneidung von Ges(Brünnhilde,Engel) und Fis(Hage)
- G<sub>1</sub> 111(407) "der herrlichste Held gewann mich zum Weib"  
= Lust vgl.S<sub>3</sub> 346(379)
- G<sub>1</sub> 119 (435/6) "Seine Raben beide" s.unten G<sub>3</sub> 352(341)
- G<sub>1</sub> 122 (439) "Der Götter heiligem (Himmelsnebel"  
Brünnhilde distanziert sich von allem Übermenschliche  
(Clar = Ges-dur (Subdom. der Götter-Tonart Des))
- G<sub>1</sub> 126 (461/3) "Mehr als Walhalls Sonnen ist mir der Ring" = Lust
- G<sub>1</sub> 131/2(485/7) Das Leuchten des Feuers nach Waltrautes Abgang = Lust
- G<sub>2</sub> 165 (61/2) "Liegt Brünnhild dich für Gunter?"  
Fis<sup>7</sup> (ohne Auflösung) Zauber-Ton
- G<sub>2</sub> 228 (284/5) Vor:"Glaub mehr zürnt es mich als dich" Zauber-Ton Fi
- G<sub>3</sub> 282 (83) "Wie den Wurm du fälltest" Fis<sup>7</sup> →<sup>h</sup>  
Wurm-fis vgl. unter fis-moll W<sub>3</sub> 247<sup>h</sup>(165)
- G<sub>3</sub> 346 (312/4) "Hoch und hell lodre die Glut"  
typisch! vgl.G<sub>1</sub>131(485) u.S<sub>3</sub>346 (379)
- G<sub>3</sub> 352 (341/2) "Dass wissend würde ein Weib" Fis<sup>7</sup> und  
"Auch deine Raben hör ich rauschen" = Zauber u.Geheim  
auch Unheils-fis!(vgl.unter fis-moll)
- G<sub>3</sub> 362 (388/9) Nach "Selig grüsst dich dein Weib"  
Das Aufprasseln der reinigenden Flamme = Lust vgl.S<sub>3</sub>
- Tristan:
- Tr<sub>1</sub> 32 (85) "Isoldens Kunst) ward ihr bekannt mit Heilsalben und  
Balsamsaft" = Zauberkünste Fis<sup>7</sup>
- Tr<sub>1</sub> 70(203/4) "Da stand er herrlich hehr und heil"  
= wie ein Zauberer
- Tr<sub>1</sub> 71 (208) "Schwieg da mein Mund" auch Isolde ist verzaubert  
Fis = Zauberbann
- Tr<sub>1</sub> 93(277) "Wie alle Sinne wonnig erleben" Fis<sup>7</sup> (unaufgelöst wie  
Tannhäuser-Bacchanale)  
Extase, "höchste Aufgeregtheit" vgl.S<sub>3</sub> 310 (246)
- Tr<sub>2</sub> 153 (474/5) Fis<sup>7</sup> "mit ihrer Strahlen eitler wonne"  
vgl.unter H, Parallele zum Tannhäuser-Bacchanale 37-38  
(von der erotischen in die Gesellschaftssphäre übertr)
- Tr<sub>2</sub> 183/5(580/2)"Bange zum Erwachen mahnt, habet acht"  
mit Ausweichungen nach D<sup>+</sup>(~~F~~), dis (Tp), H(S) Tonika=F<sup>+</sup>  
Fis = Geschärfte Sinne, gespanntes Lauschen  
vgl. unter Dis-dur

---

\*) Lorenz bezieht Nachtgesang von Anfang an (179)  
auf Ges (Todesengel)

- 198 (625) Nach: "Ewig wahr uns die) Nacht" mit Sixte ajoutée  
 "höchste Aufregung"  
 Mottl: "Bewegungen wie von einer Person herrührend!"  
 Fis = die äusserste Spannung vor dem lösenden H "Wie es fassen, wie sie lassen" 201 (637 ff)
- 200 (632/3) "Nur banne das Bangen holder Tod"  
 Fis<sup>7</sup> als Vorläufer von 201 "von Erwachens Not befreit"  
 Beide Male Tendenz → H = Lösung der Spannung  
 Fis als Orgelpunkt hat etwas Unausweichliches (vgl. Unglücks-fis!), von ihm gehen magische Kräfte aus.
- 277 (863/4) "Und drauf Isolden, wie sie winkt"  
 schwankend zwischen Fis<sup>7</sup> und H<sup>7</sup> als DD → E  
 vgl. Ta<sub>1</sub> 37/9 (70/4)  
 vorher: "Das Schiff, siehst du es nicht" Zaubersphäre  
 einleitend Cis<sup>7</sup> (!) (861/2)  
 Fis = Fata morgana, Fantasmagorie
- 309 (984) "Tristan, wo bist du" Fis<sup>7</sup> = typisches Katastrophen-fis  
 "Da liegt er" = Akkord des Alberichfluches
- Meistersinger:
- 110 (110) "Neu ist mir alles" Nur bei Walter und in den Hr  
 Fis-Motierung: Walter lernt Leidenschaft kennen (Auflösung aber nicht H (Lust) sondern E (Urbild d. Liebe))  
 vgl. unter Ges-dur, auch M<sub>1</sub> 4 (22)
- 1 (166) "Nur Freieung ist's" ~~M~~ + → D  
 David nimmt sich wichtig
- 350 (350/2) Wasserguss bei Höhepunkt der Prügelzene  
 sehr typisch!!  
 "höchste Aufgeregtheit" (Fis<sup>7</sup>) Tendenz → H (Krampf Lösung)
- 2 (357) Fis (Verzauberung) mit Tendenz → E (über H<sup>11</sup>)  
 Urbild der Nächstenliebe = E (ironisch!)  
 Fis<sup>7</sup> = Polterabend, Trollsput, Johannismacht)
- 56 (257/60) "Aha hier sitzt's, nun begreif ich den Fall" Fis<sup>7</sup>  
 "Eva blickt unverwandt auf Walter" typische Verkrampfung  
 vor Lösung (vgl. unter H) vgl. M<sub>2</sub> 280
- Parsifal:
- 67 (67) Fis<sup>7</sup> "Muss ich dir nochmals danken du rastlos scheue  
 Magd" Wechseldom. DD → E = Caritas; vgl. P<sub>3</sub> 236 u. 248.  
 Geheimnis der Beziehungen Amfortas-Kundry
- 79 (79) "Der Eifer führt sie schier durch die) Luft" Zauber
- 116/7 (116/7) "Des Grales Wunderkräfte stärken" (!)
- 7 (56/7) "der dort dir schimmert heil und hehr, des Grales  
heiligen Speer" (Abendmahlsspruch in höchster Verklärung  
 Überschneidung von Fis (ViolTrem.) und Ges (Hr. u. Pös.)  
 Ges = heilig  
 vgl. L<sub>3</sub> 266 (843/4) Lohengrin-Gebet im III. Akt = Wunder
- 6 (92) Vor: "Du wuschest mir die Füße" Anmerkung Mottl: "Kundry  
 blickt zu Parsifal auf" Geheimnis zwischen beiden" vgl.  
 P<sub>1</sub> 23 (67)
- 8 (131) Fis<sup>7</sup> "auch deine Träne ward zum (Segenstaue  
 Sündengeheimnis s. oben P<sub>3</sub> 236 u. P<sub>2</sub> 23

## fis-moll

Weit stärker noch als bei Fis-dur treten die gefährdenden Eigenschaften des "fis" in der Moll-Variante zu Tage. Während im lichten Bereich des C-dur Gott seinen Bund mit dem Menschen schliesst, gerät der Mensch im fis-moll-Bezirk unter dämonischen Einfluss. Man kann fis am treffendsten als "Höllen"-Tonart bezeichnen. Besser als durch jedes erklärende Wort ist das Wesen der Tonart durch ein Beispiel aus dem Schaffen Webers charakterisiert. Ein genialerer Prototyp für fis-moll als der Beginn der Wolfsschlucht im 2. Akt des "Freischütz" lässt sich schwerlich denken:

### Beispiel 1

Das "höllische Wesen" der Tonart ist weniger an die Einzelperson gebunden, als das nahverwandte h-moll, das sich wie ein Schatten an die Person des Kaspar, Klingsor oder Jago heftet. So werden Telramund und Ortrud zu Beginn des 2. Lohengrin-Aufzuges geradezu aufgesogen in der Atmosphäre von Hass und Schlechtigkeit, die sie umfängt. Wenn auch Ortrud zunächst die Aktivere ist und Telramund sich gegen ihren Einfluss empört wehrt, so verschmelzen schliesslich doch beide in einem wahren Rausch von Rachegelüsten zu einem Wesen, wie es bei dem Liebesrausch von Tristan und Isolde im Bereich des Fis-dur der Fall ist (vgl. unter Fis-dur). Weder Telramund noch Ortrud haben ihre eigenen musikalischen "Motive" und die Thematik in der Orchestereinleitung zum 2. Aufzuge des Lohengrin ist im gewissen Sinn genau so wenig gegliedert und profiliert, wie die ersten Takte der Wolfsschlucht:

### Beispiel 2

Wie in einem Hexenkessel brodeln das Böse und nebelt alles mit seinen giftigen Dämpfen ein. So ist der Ausbruch Telramunds mehr als Symptom seiner Schwäche und des Verfallenseins an das Böse aufzufassen, denn als Ausdruck echter Auflehnung gegen Ortruds Intrige: "Durch dich muss ich verlieren"

### Beispiel 3

Auch Ortrud handelt sozusagen im Auftrag des Bösen, wenn sie, wie die Schlange des Paradieses, mit ihren Einflüsterungen Telramund zu verlocken versucht: "Weisst du, wer dieser Held"

### Beispiel 4

Sie selbst fühlt sich magisch festgehalten: "Ich kann nicht fort, hier bin ich gebannt"

### Beispiel 5

und nur als Werkzeug der Rache der alten Götter am jungen Christentum "Wodan! Dich Starken ruf ich"

### Beispiel 6

Sehr typisch für dieses völlige Aufgehen und Einswerden in der Verneinung und des Hasses ist das grosse Unisono am Ende der Hamund - Ortrud - Szene: "Der Rache Werk sei nun beschworen"

#### Beispiel 7

Unisono der Stimmen an dieser Stelle entspricht hier im Bereich Akustischen genauestens jener Einheit im Optischen, wie sie durch Wagners Regie-Anweisung bei dem vorerwähnten Fis-dur-Höhepunkt Liebesszene im 2. Tristan-Aufzug ausdrücklich gefordert wird: "Bewegen, wie von einer Person".

Genau wie Fis-dur hat auch fis-moll immer etwas Extremes, über das Mass Hinausgehendes, und zwar einseitig in Richtung des Negativen, Mörderischen. Bezeichnend hierfür ist der Ausbruch Klingsors zu Ende des 2. Parsifal-Aufzuges: "Ungebändigten Sehnsens Pein"

#### Beispiel 8

Während Fis-dur zur lustvollen Lösung in H-dur drängt, neigt moll zur Selbstbestrafung und Kastration im h-moll-Bereich ("Angelegt er die Frevlerhand"). Dafür wird dann magische Gewalt über die als Äquivalent eingetauscht. Auf die Zaubermacht Klingsors beschränken sich die dunklen Worte Kundrys gegen Ende des 2. Aufzuges: "Er, der einst mein Lachen bestraft: Sein Fluch"

#### Beispiel 9

Sobald von Fluch oder Verwünschung die Rede ist, erklingt das h-moll-magische fis-moll: So in der Blumenmädchen-Szene: "Verwünscht bist du sein"

#### Beispiel 10

In den Fieber-Träumen Tristans: "Verflucht sei furchtbarer Trank"

#### Beispiel 11

Gewisse Schwierigkeiten hinsichtlich seiner Deutung macht nur das fis-moll der Todesverkündigung im 2. Aufzug der Walküre. Die Situation ist tragisch, aber nicht "höllisch" in dem vorbesprochenen Sinn. Und ist der Aufstieg zu höherem Leben in Walhall vorbestimmt, vor dem schmachvollen Ende im Reiche Hellas (was der christlichen Hölle oder antiken Unterwelt entsprechen würde) bewahrt ihn aber Brünnhilde den Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit. Wo liegt hier das Böse? Hamund, sieh auf mich"

#### Beispiel 12

Schwierigkeit würde sich sofort beheben, wenn man sich statt h-moll das enharmonische ges-moll denkt. Ges-moll lässt sich aber in seiner 9 (!) B-en unmöglich über einen längeren musikalischen Schnitt hinweg orthographisch richtig notieren, die Schwierigkeit

beim Lesen wäre noch grösser, als bei einem korrekt geschriebenen Fes-dur.<sup>+)</sup> Da Ges-dur die "Engels"-Tonart ist, käme also Brünnhilde als Todes-Engel zu Siegmund und ges-moll wäre als Tonart der Todesverkündigung durchaus überzeugend.<sup>++)</sup>

Ähnliches könnte auch für die Erzählung der Waltraute von der stummen Todeserwartung Wotans im 1. Aufzug der Götterdämmerung gelten "Seit er von dir geschieden"

### Beispiel 13

Wie man sich auch zu dem Tonarten-Problem in beiden Fällen stellen mag, de facto erklingt fis-moll und damit ist alles Geschehen in schwärzestes Dunkel gehüllt. Etwas Dumpfes, Unfreies liegt über diesen Szenen, wie bei der vorerwähnten Ortrud-Telramund-Szene oder zu Beginn der Wolfsschlucht: das Licht des Christentums leuchtet noch nicht hinein in diese Finsternis und trotz aller ernsten Erhabenheit, die aus den feierlichen Bläserklängen spricht, spürt man das Unerlöste dieser noch heidnischen Welt, die erst durch Brünnhildes hingebende Liebestat am Ende der Nibelungen-Tragödie "frei" wird.

Im Sinne unheilverkündenden und unproduktiven Vor-sich-Hinbrichtens sind auch alle Fis-Stellen aufzufassen, die sich auf Fafner, Riesenwurm, als Hüter des Goldes beziehen: "Nach Osten weithin dehnt sich ein Wald, der Niblungen Hort entführte Fafner dorthin" (Walküre 3. Aufzug) (s.S.163)

### Beispiel 14

Eine, den späteren Fafner-Komplex bereits vorausnehmende Entsprechung findet sich schon in der Chorszene des 3. Holländer-Aktes in der sehr geglückten, ironisch aufzufassenden Fis-Miniatur: "Wie Drachen hüten sie den Schatz" (vgl. das auf S.163 über das Katastrophen-fis Gesagte)

### Beispiel 15

Genau wie das enharmonische Ges ist Fis hier ebenfalls "Hüter der Schwelle", aber nicht zum Paradies (Ges), sondern zur Drachen-Höhle

Das Bedrohliche, wahre "Höllen"-Ängste Auslösende der fis-moll Tonart hört man auch aus Kundrys Worten heraus, kurz bevor sie in hypnotischen Trance-Zustand verfällt: "Grausen fasst mich" <sup>+++)</sup>

### Beispiel 16

Noch ein besonderes Charakteristikum des Fis ist bemerkenswert: es kann als Einzelton Selbständigkeit erlangen, wie dies auch bei zu beobachten war, das Fis liegt aber im Gegensatz zu dem durchweg der Höhe intonierten "e" immer im Bass, es ist hierbei häufig mit a verbunden, findet sich aber auch in anderen Kombinationen, beispiels-

<sup>+) Vgl. die entsprechenden Fragestellungen unter Fes-dur, resp. E-dur</sup>

<sup>++) Tatsächlich beeinflussen die in B-Stimmung stehenden Tenor-Bass-tuben und Pauken das Ton-Kolorit dieser Szene sehr massgeblich in Richtung des Erhabenen-Feierlichen.</sup>

<sup>+++)</sup> Hier mit Sixte ajoutée.

Grundton eines (Dominant-) Septakkordes mit der Tendenz nach h-moll. Langsam ist aber all solchen Stellen mit fis als Bass-Ton dessen Bedeutung als "Unheilsbringer". (Vgl.S.163)

### Das Unheils-fis

Wenn man alle unheilträchtigen Situationen der Götterdämmerung zusammenstellt, in denen eine Katastrophe unmittelbar eintritt oder denen sich zumindest eine solche späterhin entwickeln wird, so ist man immer auf dieses dämonische fis:

1. In der ersten Begrüssung Siegfrieds durch Hagen  
2. Im Schliessen des Blutbrüderschaft-Bundes zwischen Gunter und Siegfried ("Fromme Sühne dem Freund")  
3. Von Hagen Siegfried ermordet  
4. Von Hagen Gunter im Kampf erschlägt  
5. Von Hagen in den Fluten des Rheins ertrinkt.

Am Rheingold erklingt dieses Katastrophen-fis an sehr exponierter Stelle beim Fluche Alberichs: "Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht dieser Ring"

#### Beispiel 17

Wenig später ist fis die düstere Folie zum Brudermord Fafners an! Auch beim Tod Fafners - im 2.Aufzug des Siegfried - erklingt wieder: "Merk auf mich, wie 's endet!"

Klingsors magische Künste entwickeln sich ebenfalls aus diesem fis-fis. Die in der Szenenanweisung geforderten "Requisiten": Zauberwerk, bläuliche Dämpfe, Zauberwerkzeuge etc im Verein mit "geistesvollen Gebärden" sind typisches fis-Zubehör. Das Katastrophen-fis gehört zum Gesamtkunstwerk Rich. Wagners wie die zahllosen Toten in den meisten Schluss-Akten der Dramen Shakespeares.

Der Zusammensturz von Klingsors Zauberschloss, bei dem die volle Maschinenrie in Betrieb gesetzt werden muss, wird natürlich von dem "Bösewicht" unter den Tönen begleitet: "In Trauer und Schmerz stürzt er die traurige Pracht"

#### Beispiel 18

Auch die grosse "Tragödin" Isolde (vgl. unter c-moll über das "dämonische") bewegt sich im fis-moll-Bereich, sobald sie ihren Plan, Tristan durch den Todestrank zu töten, in die Tat umsetzen will: "Eintritt Tristans in das Zelt Isoldes  
"Ich will ich des Mordes walten"  
"Und ein Mann des Mordes nicht sühnen, woll' ich selbst mich des Mordes rächen"  
"Lass uns Sühne trinken"

Schon mehr ins Groteske gehen die onnmächtigen Wutausbrüche Beckmessers im 2. Aufzug der Meistersinger, auch hier erklingt im Bass das rächende fis: "Nun gut solange als Beckmesser lebt, und ihm noch ein Rei an den Lippen klebt..."

#### Beispiel 19

"Alles ist relativ" gilt eben auch für das Unheils-fis. In den sonnigen optimistischen Meistersingern ist seine Böses bewirkende Kraft sehr abgemildert, es bildet nur noch den bitteren Vermutstropfen in den schönen Trugschlusswendungen am Ende der Walter-"Bare", wenn bei Sachs trotz aller menschlichen Grösse, die er bei seinem Verzicht auf Eva aufbringt, doch ein kleiner "Stachel" zurück bleibt, "ein Rest, zu tragen peinlich".

Dass dieses fis auch als ironische Anspielung auf den Sündenfall im Paradies verstanden werden kann, wurde bereits unter Fis-dur erwähnt "Die Hand wies blinkend, was ich verlangend begehrt, die Frucht so hol und wert vom Lebensbaum" \*)

#### Beispiel 20

Zum Schluss sei noch auf die komische Wirkung des Nachtwächterhornes hingewiesen. Sein "fis" \*\*) ertönt immer im un rechten Augenblick als "Störenfried": \*\*\*) "Und ich ertrug' es, sollt es nicht wagen, grade tüchtig dreinzuschlagen" "Ha!"

#### Beispiel 21

Es verhindert zwar die Flucht der Liebenden und ist insofern "böse", aber in der freundlichen, positiven Atmosphäre der Meistersinger vermag es letzten Endes doch nur das "Gute zu schaffen".

\*) Vgl. die analogen Stellen: "giesst paradiesische Lust sie in des Dichters Brust im Liebestraum" und "Keiner wie Du zu werben weiss"

\*\*) Z-ur Schreibweise des Horn tones ist zu bemerken, dass das fis nach den Strophen des Nachtwächterliedes 2-mal als ges notiert ist, d.h. der Bläser soll durch schlafferen ansatz der Lippen den Naturton des Hornes soweit dem Schlusston des Gesanges (f) annähern, dass der Eindruck entsteht, der Sänger habe "detoniert".

\*\*\*) Vgl. unter Fis-dur den Wach-Gesang Brangänes, der auch von den Liebenden als "störend" empfunden wird: "Neid'sche wache!"

## fis-moll

## Holländer:

- 52 (175/6) "die seltensten der Schätze sollst du sehn"
- 70 (524) "Wie Drachen hüten sie den Schatz"  
Drachen = Fafner, Unheils-fis → H-dur
- 72 (533) Stille vor "Seeleut" = Höllentonart  
Gegenstück zum vorhergehenden cis-moll H<sub>3</sub> 169 (522)  
= Grabes-Schauer  
das nachfolgende g-moll ist nur als  $\frac{1}{2}$  Ton-Rückung  
nach oben zu verstehen
- 75 (545) "Und zeigt uns des fliegenden Holländers Lauf!"  
Katastrophen-fis berührt (→ h-moll)
- 76 (580) vor: "Schwarzer Hauptmann" Teufels-fis
- 76 (604) Abschluss des Gespensterchores auf Fis (eigentlich  
Dur-Schluss), aber die dämonische Wirkung beruht auf  
dem Katastrophen-fis

## Tannhäuser:

- 74 "Ha was vernehm ich" Unlust-Gefühle  
"Tristan"-Akkord → fis-moll (Höllen-Tonart) vgl. u. gis-moll
- 78/9 (129/30) "Was muss ich hören"  
Überdruß am "bösen Zauber"
- 77 (221/2) "Wir sahen ihre Wang erblassen"  
(Tannhäusers dämonischer Einfluss auf Elisabeth)

## Lohengrin:

- (12) Vorspiel: "sehr ruhig"  
vorübergehendes fis-moll als Tp → A(T)
- (135) "Der schwere Klage angetan" Höllen-Tonart
- (165) "Der Freie büß es mit der Hand" dto. im Chor (166/7)  
fis = Höllen-Tonart, böser Zauber
- 75 (233/5) Vorspiel II. Akt Höllen-Tonart, Wolfsschlucht
- (237) Rückkehr in Tonika (Orchester vor: "Erhebe dich")
- 79 (241/54) Friedrich-Ausbruch: "durch dich musst ich verlieren"  
sc. "durch bösen Einfluss"
- (268/9) "Weisst du, wer dieser Held"  
Rückkehr zur Tonika = böser Zauber  
Frage-Verbot in Dämonen-Tonart  
immer Prototyp: Wolfsschlucht
- 79 (278/85) "So bleibt ein Mittel der Ge-walt"  
Rückkehr zur Tonika = "Geheime Künste"
- (280) "Ha wie du rasest" Dominante → fis-moll (Höllen-Tonart)  
Streicher haben noch f-moll! (Vgl. Schlussworte Telramunds)
- 71 (288/92) "Der Rache Werk sei nun beschworen"  
Rache = Werk der Hölle
- (315/7) "Wodan, dich Starken ruf ich"  
Anrufung heidnischer Götter = Höllenzauber
- 75 (335/40) "Nur eine Macht ist mir geblieben"  
Jetzt ist Ortrud in ihrem eigentlichen Element,  
der dämonischen Intrige

- L<sub>2</sub> 118/9 (348/50) "So zieht das Unheil in dies Haus"  
Rückkehr in Tonika ("Der Räuber meiner Ehre soll vergehn") Einfluss des Bösen
- L<sub>2</sub> 143 (422) "Ha, wer bist du" → (423) "Gar bald will ich wohl  
weiter noch mich wagen"  
Teilnahme Telramunds an der Intrige vgl. L<sub>2</sub> 114/5
- L<sub>3</sub> 244 (773) "Hör ich so seine höchste Art bewähren"  
vgl. Vorspiel L<sub>1</sub> 7 (12) Tonart nur berührt = Tp → A
- L<sub>3</sub> 263/6 (833 ff) "Fahr heim, du stolzer Helde"  
heidnisch, dämonisch

#### Rheingold:

- R<sub>2</sub> 85/6 (236/7) "Schweig dein faules Schwatzen" Unheils-fis  
Fafner wird später zum Drachen vgl. W<sub>3</sub> 247 u. H<sub>3</sub> 170
- R<sub>3</sub> 161/2 (446) "Das ist für heut ein kärglich Häufchen"  
Höllen-Tonart, Wolfsschlucht
- R<sub>4</sub> 202/3 (564/5) "Wie durch Fluch er mir geriet"  
(eigentlich h-moll zugehörig) = Fluch  
vgl. R<sub>4</sub> 205 "So segnet in höchster Not" (572)
- R<sub>4</sub> 229 (647) "Mit Müß zum Tausch vermocht ich dich Toren"  
fis = Unheil, Katastrophe (zu h-Sphäre gehörig)  
vgl. R<sub>4</sub> 230/1 (650/1) "Ich halt ihn"

#### Walküre:

- W<sub>1</sub> 79 (213) nach: "Ich fass' es nun" = Unheils-fis  
sc. "in höchster Not"
- W<sub>2</sub> 137 (159) "Verraten, wer mir vertraut" Katastrophen-fis  
(ab "accelerando" in Cb u. Tb als ges notiert → f-mo.)
- W<sub>2</sub> 165 (247) Beginn der Todes-Verkündigung  
vgl. (249/50) "Siegmund, sieh auf mich!"  
Tonart des Beginns der Wolfsschlucht
- W<sub>2</sub> 167 (254) "Der dir nun folgt, wohin führst du den Helden?"  
dto. Katastrophen-fis
- W<sub>2</sub> 170 (267/8) "Begleitet den Bruder" Grund-Tonart der Szene  
trotz Dur-Einsatz des Themas
- W<sub>2</sub> 171 (274) "Du sahest der Walküre" dto.
- W<sub>2</sub> 174 (280) "Wo wäre der Held, dem heut ich fiel" Katastrophen
- W<sub>2</sub> 178 (294) "So jung und schön" (Grundtonart)
- W<sub>3</sub> 247 (165/6) "Nach Osten weithin dehnt sich ein Wald"  
(Unheil = Fafner)
- W<sub>3</sub> 294 (292) "Tod kündend trat ich vor ihn"

#### Siegfried:

- S<sub>1</sub> 45 (115) "Sie starb" Tonart der Todes-Verkündigung
- S<sub>1</sub> 67 (186/7) "Viel Wanderer weisst du mir von der Erde rauhem R"  
Mimes Frage zielt auf Wotan und Walhall  
fis = Hass auf das "Oben" (Des), vgl. Alberichs Ausst  
gegen das "Göttergelichter" (S<sub>2</sub> 169 (78))
- S<sub>1</sub> 84 (235) "Verfallen lass ich es (dem) Unheils-fis  
vgl. S<sub>1</sub> 93 (260)

- (369/70) "heisses Blut doch fliesst ihm bald"  
(Nothung ist zum Töten bestimmt = Unheil)
- (408) "Den der Bruder schuf, den schimmernden Reif"  
= böser Zauber
- 0/70(78/0) "Each seh ich noch alle vergehn"  
typisches Katastrophen-fis
- 5 (118/9) "Sterben die Menschenmütter an ihren Söhnen"  
vgl. S<sub>1</sub> 45(115)
- 3 (193/4) "Werk, wie's endet, acht auf mich" Katastrophen-fis
- 7 (235) "So willst du)...Ring und Beute mir rauben"  
Tendenz zur h-Tonika Unheils-fis
- 9 (240/1) "Strack streckst du die Glieder" dto.
- 5 (32) vor:"Schmachvoll feindlichem) Ende füllt' ihn  
dein (wissen" Höllen-Tonart, Dämonenfurcht
- 7 (335) "Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach..."sieh  
meine Angst" Angst Brünnhildes vor Sündenfall = Werk  
der Hölle
- Götterdämmerung:
- (43) "Weisst du, was aus ihm ward" Todesverkündigungs-Tonart  
vgl. unter Fes-dur die Fussnote über die Modulationen  
des Todes-Verkündigungs-Motivs
- (262/4) "Heil Siegfried, **teurer Held**" bei Ankunft Siegfrieds  
in der Gibichungen-Halle Unheils-fis Tendenz → h-moll
- (314) Nach:"Blutbrüderschaft schwöre ein) Eid" Unheils-fis  
vgl. 91(327/8) nach:"fromme Sühne dem Freund"
- 3 (415) "So verzieh der Strenge noch nicht?"  
Vorbereitung des später folgenden fis-moll zu Beginn  
der Waltrauten-Erzählung (vgl. G<sub>1</sub>115(419)) über  
Cis<sup>7</sup> (Dominant-Sphäre)
- 5 (418) "Was ist's mit den ewigen Göttern" Unheils-fis
- 5 (419/21) "Seit er von Dir geschieden" Beginn der Waltrauten-  
Erzählung; Wotans Furcht vor der "Unterwelt" vgl. S<sub>3</sub> 266(82)
- 1 (442/3) "Da sann ich nach" Reprise der Tonika
- 2 (448) Vor:"Welch banger Träume Mären" dto.
- 5 (456/7) "Hör mich, hör meine Angst"...den verfluchten wirf ihn  
in die Flut" Angst vor Alberich
- 9 (472/9) "Dies deine Treue" Coda des fis-moll
- 9 (512/3) "Zu Hohn und Jammer jagst du mich hin"  
vgl. Brünnhildes Angst S<sub>3</sub> 334(335)
- 0 (514) Unheils-fis vor:"Die Nacht bricht an"
- 1 (252) "meines Speeres Spitze) wag ich daran" Höllen-Ton!
- 0 (327/8) "Und dort trifft ihn mein Speer" Unheils-fis
- 5 (344/6) "Sühne nun Blut" Unheils-fis  
vgl. 247(352) "Ungeheure Macht wird dir"  
Tendenz → h-moll; dämonische Intrige vgl. L<sub>2</sub>114(335)

- G<sub>3</sub> 268 (37) "Ich höre sein Horn" Katastrophen-fis deutlich sich abhebend von F-Tonalität 256-268
- G<sub>2</sub> 279 (74/7) "bis du das Unheil errätst, das in dem Ring du hegst" vgl. G<sub>3</sub> 282/3 (82/4) "Der verfluchte ihn"
- G<sub>3</sub> 299 (135/6) Vor Hagen: "Hoiho" Unheils-fis mit Fluch-Motiv zu h-moll gehörig
- G<sub>3</sub> 303 (147) "Der uns das Wild verscheuchte, nun sollt ihr Wunder hören" Hagen beginnt seine Höllen-Intrige
- G<sub>3</sub> 305 (153/4) "Erschlagen wird ich noch heut" Unheils-fis
- G<sub>3</sub> 324 (210/2) Hagen: "Rache rieten sie mir" fis mit Fluch-Motiv Todesstoss Hagens vgl. 332(259) im Trauermarsch bei Wiederaufgehen des Vorhangs, unmittelbar vor Schluss-Cadenz (c-moll)  
vgl. 334(261) "Nein, noch kehrt er nicht heim"  
immer = Unheils-fis
- G<sub>3</sub> 336 (269/70) "Der bleiche Held, nicht bläst er es mehr" Katastrophen-fis Tendenz → e-moll (Erzähler-Ton)
- G<sub>3</sub> 341(291/3) "Des Alben Erbe fordert so sein Sohn" (Hagen tötet Gunter) fis mit Fluch-Motiv = Katastrophen-fis
- G<sub>3</sub> 352(341/3) "weiss ich nun was dir frommt?" Katastrophen-fis als Orgelpunkt vgl. 355/7) "Was euch zum Unheil geruht"
- G<sub>3</sub> 364 (401/2) "Zurück vom Ring" Hagen ertrinkt, letzte Katastrophe! fis ist ausgelöscht
- Tristan:
- Tr<sub>1</sub> 58 (165) "Nicht wollt ich mich bereiten aus Lande ihn zu begleiten" sc. erst soll Tristan den Zauber- resp. Podestrank genießen = Unheils-fis
- Tr<sub>1</sub> 65(187) Tristans Eintritt 2. Schrittgruppe  
Mottl B "Schritte Isolde"  
= Rache-Vorhaben Isolde
- Tr<sub>1</sub> 65(188) Fis<sup>7</sup> mit Tendenz → h-moll bei Eintritt Tristans = Unheils-fis<sup>+</sup>)
- Tr<sub>1</sub> 72(212/3) "Nun will des Eides walten" Fis<sup>7</sup> = Unheils-fis vgl. 74(220/1) "Wollt ich Land mich des erlösen"
- Tr<sub>1</sub> 76(227) "Dass du nicht dir's entfallen lässt" sc. Tristan ist bereit zur "Sühne"
- Tr<sub>1</sub> 79(232) "Nun lass uns Sühne trinken" Fis<sup>7</sup> = Unheils-fis
- Tr<sub>2</sub> 215(678) Vor: "Wozu die Dienste ohne Zahl"  
2. mal: Marke-Motiv Funktion → d (T) ++)
- Tr<sub>3</sub> 247(770) "Neh nun wächst bleich und (banc)" Tag für Tristan = Hölle
- Tr<sub>3</sub> 274(853/4) "verflucht sei furchtbarer Drank"

<sup>+) vgl. den Holzbläserabstieg (3 Takte vorher) mit dem des Streicher zu Beginn von Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 und 3</sup>

<sup>++) Kurth bezieht auf a-moll</sup>

## Meistersinger:

- 321) Vor: "Für dich ~~geliebte~~, sei's getan"  
Unheils-fis im Bass Tendenz → h-moll  
Fallstrick (Klingsor - Beckmesser)
- (242) "nun gut, solange als Beckmesser lebt und ihm noch ein  
Reim an den Lippen klebt" Unheils-fis  
= Verwünschung, Drohung (Persiflage auf Alberich-Fluch!)
- /7(340/2) Vor hohem c" der Nachbarinnen Unheils-fis im Bass
- (37/8) "Ich mein, dass der heut sich nicht wichtig macht"  
Tendenz → fis-moll  
Auch David fängt in aller Unschuld an, zu intrigieren!
- (119) "so hold und werth, vom Lebensbaum" sehr merkwürdig!  
Unheils-fis = Erbsünde, Bezug auf Sündenfall im Paradies!  
vgl. Parallelen: 324 (130) "Lorbeerbaum" +)  
362 (282) "Liebestraum"  
453 (572) "Keiner wie du zu werben) weiss"

## Parsifal:

- 6/7) Schauriges p vor Entzückungsakkord  
(ein Fakt vor erstem Einsatz des Speermotivs)  
= Klingsor, Höllen-Tonart
- 132) nach: "den Gral auch wähnt er fest uns schon entwunden"  
Unheils-fis Speer-Motiv in Höllen-Tonart
- 134) "Vor dem verwaisten Heiligtum"  
Amfortas' Sündenfall, Schlingen des Bösen
- 194/5) "Grausen fasst mich" (mit Sixte ajoutée) = Höllengrauen
- 260) "In wahnsinniger Flucht (muss mir zurück da liessen)"  
= Erbsünde
- (15) nach: "Auf denn ans Werk" Unheils-fis
- (29) "Tiefe Nacht" Höllenbereich
- 36/6) "Du kannst mich nicht) halten" "Aber dich fassen" Höllen-Tonart
- 42 ff) "Ungebändigten Sehnsens Pein" dto.
- 102/4) "Verwünscht sollst du sein" sehr typisch  
fis = Fluch, Verwünschung
- 310) "Der einst mein Lachen bestraft" \* Klingsor, Höllenmacht
- 322) "so verwünsch ich sie) dir" = Fluch vgl. P<sub>2</sub> 138 (102)
- 330/1) "(in Trauer und Trümmer stürz er die trügende) Pracht"  
Katastrophen-fis (mit G-dur) gehört zu h-moll
- 33) nach: "Sühne bot" 2. Streicher-Phrase: fis-moll (mit  
Sixte ajoutée) als 2. Stufe (117) zu cis-moll gehörig =  
Geheimnis, Grab (Mottl-Szenenbemerkung: "wie ein feierliches  
Opfer"), zugleich: Überwindung des Klingsor-Reiches

+) hier übermässiger Dreiklang c - e - gis!

Ihr Gatten in den Häusern dieser Stadt, liebet einander mehr als euer Leben und wisset: nicht um eures Lebens willen ist euch die Saat des Lebens anvertraut, sondern allein um eurer Liebe willen!  
Ihr Gatten, die ihr Liebend euch in Armen liegt, ihr seid die Brücke überm Abgrund ausgespannt, auf der die Toten wiederum ins Leben gehn!  
Geheiligt sei eurer Liebe Werk.

Hugo v. Hofmannsthal "Frau ohne Schatten"  
(Opernlibretto)

Ungleich weniger problematisch als Fis-dur ist Ges-dur. Ähnlich wie bei Des-dur sind seine Eigenschaften leicht auf einen Nenner zu bringen. Ges-dur bildet die Mitte zwischen der Welt der Götter (Des) und dem Reich der Mütter (Ges). Diese Tonart stellt also die Brücke zwischen Gott und Mensch dar, sie trägt Verkündigungscharakter, und ihre göttliche Herkunft liesse sich am besten durch den Namen "Engels"-Ton zum Ausdruck bringen. Allein Ges-dur ist zugleich Dominante von Ces- und so kommt auch das Irdisch-Weibliche des Ges-dur in ihr zur Geltung, aber emporgehoben und verklärt zum "Ewig-Weiblichen".

Am Tage seines Todes schrieb Wagner noch an einem - leider fragment gebliebenen - Aufsatz "Über das weibliche im Menschlichen" und es ist nicht zu verwundern, dass gerade er so überzeugende Abbilder des Ges-dur-Bereiches geschaffen hat, er, dessen ganzes Leben aus dem Weiblichen seine Hauptimpulse empfing und in dessen Werk das Thema der Erlösung durch die hingebende Liebe einer Frau immer wiederkehrt, angefangen beim Holländer über Pannhäuser bis hin zur Götterdämmerung. In Ges-dur findet das Männliche endlich seine Erlösung, wie in A-dur das Weibliche.

Der Schlussgesang der Rheintöchter, den Wagner unmittelbar vor seinem Tod im Palazzo Vendramin in Venedig spielte - gewissermassen als Präludium zu seinem Übertritt aus der Welt der irdischen Musik in jene höhere Harmonie des tönenden Weltalls - soll den Anfang des Ges-dur-Abschnittes bilden: "Rheingold, reines Gold, o leuchtete noch in der Tiefe dein lauter Tand"

#### Beispiel 1

Zwar ist eigentlich Des-dur die Tonika dieses Frauenchorzettes, aber gerade der Beginn des 2. Teiles mit seinem Hinabtauchen in die Subdominantsphäre und deren Subdominanten (Ges-dur und Ges-moll) ist so typisch für den ausgleichenden Charakter des Ges-dur zwischen dem "Oben" und "Unten", dem "Jenseits" und "Diesseits", dass es trotzdem als bezeichnender Prototyp gelten kann.

Der "Brücken"-Charakter des Ges-dur ist am eindeutigsten in der weitgeschwungenen Regenbogen-Melodie nach dem Wetter im Rheingold zu erkennen. Der Regenbogen, der als Symbol der Versöhnung von Gott und

nisch gilt, ist zugleich das schönste Sinnbild der Ges-Tonart<sup>+</sup>)

#### Beispiel 2

Mit welcher genialer Einfühlungsgabe ist hier Wagner die Darstellung der Ges-dur-Tonart in bildhafter Anschaulichkeit gelungen!

Sehr typisch für die Mittler-Stellung der Tonart ist auch das Portet Elisabeths im 3. Aufzug des "Tannhäuser": "Allmächtige Jungfrau, mein Flehen"

#### Beispiel 3

Durch ihre Fürbitte wird Tannhäuser erlöst, Elisabeth gelangt er zu höchster Sublimierung ihrer Liebe zu Tannhäuser und wird so zu "Heiligen", sie "entschwebt dem Tal der Erden, ein seliger Engel zu werden". (Vgl. die Worte Wolframs Ta<sub>3</sub> 253).

Die Überirdische Verklärtheit, die hier von Elisabeth ausstrahlt, findet sich auch in den Meistersingern, diesem ganz im Realen und Irdischen verankerten Meisterwerk, in übertragenem Sinne wieder. Die Worte des zu Beginn des Quintettes wirken - entgegen jeder nüchtern-vernünftigen Erwägung - wie eine Engelsverkündung. Die Enge der Schusterstube ist plötzlich von einem Überirdischen Glanz erfüllt: "Selig, wie die meine meines Glückes lacht"

#### Beispiel 4

Er wird zum reinen Gefäß göttlicher Eingebung, wenn sie ihre "Tropen" zu "seligen Morgentraum-Deutweise" improvisiert und es ist wieder so zu bewundern, mit welchem Glück hier Wagner die im frühen Mittelalter geübte Praxis der Interpolierung liturgischer Texte bei diesem Zufall als Gestaltungsprinzip zur Anwendung bringt. Das Heilige der Handlung, ihr Verkündigungs-Sinn, wirkt unmittelbar auf den Hörer, selbst wenn sich dieser der angewandten Kunstmittel: Wahl der "Engels"-Tonart, Technik der Text-"Auslegung", nicht bewusst wird.

Für das "Englische" Wesen des Ges-dur finden sich im Parsifal besonders viele Belege. Die folgenden seien hier ausgewählt:

aus der Karfreitagsaue "Denn Titurel mein heilger Held"

#### Beispiel 5

und aus dem 1. Aufzug "Dereinst des Heilands heilge Boten"

#### Beispiel 6

ogar die hämische Frage Kundrýs "Sind die Tiere hier nicht heilig"

#### Beispiel 7

endet trotz ihres schmähenden Tonfalles in der Engels-Tonart.

Wenn in Ges-dur alle Farben des Spektrums enthalten sind, so steht damit in diametralen Gegensatz zu fis, dem Äquivalent der absoluten Schwärze. In der Mitte (resp. Opposition zu beiden) befindet sich C als das Weiss schlechthin, beiderseits flankiert vom Infrarot = E und vom Ultraviolett = As (Vgl. die Gedankengänge Hauers hierzu a.a.O.)

Als Beispiel höchster Sublimierung innerhalb des erotischen Be-  
reiches soll die weltentrückte Ges-dur-Episode aus dem 2. Tristan-Aufzu  
angeführt werden: "Lausch Geliebter"

#### Beispiel 8

Das Ges-dur bildet hier einen auffälligen Kontrast zum Vorhergehenden.  
Auf Sorge und Gespanntheit folgen nun völlige Gelöstheit und Schwere-  
losigkeit.†)

Ein Gegenstück zu dieser Stelle findet sich gegen Ende des 2. Akte  
nach Isoldes Worten: "Den Weg nun zeig Isold!"

#### Beispiel 9

Schon beim jungen Wagner trifft man den Erlösungscharakter des  
Ges-dur, kurz vor dem Schluss des "Holländer": "Vom Fluch ein Weib al-  
lein kann mich erlösen"

#### Beispiel 10

Hier, in dichter Nachbarschaft zur abschliessenden D-dur-Apotheose,  
erkennt man auch deutlich den Unterschied, der beide Heils-Tonarten  
(D- und Ges-dur) voneinander trennt: das Heil des D-dur wird in einem  
Gnadenakt als Geschenk empfangen, nach einem Absprung ins völlig Unge-  
wisse, bei Ges-dur hingegen wird die Erlösung durch selbstlose und un-  
eingeschränkte Hingabe der Person erlangt.††)

Zunächst mag befremden, dass Senta in ihrem Gespräch mit Erik  
immer nach Ges-dur ausweicht. Denn wenn auch hier eine gewisse liebe-  
volle Vertraulichkeit in ihren Worten liegt "Wie, zweifelst du an mei-  
ner Liebe"

#### Beispiel 11

so spürt man doch mehr noch aus ihnen ein Der-Wahrheit-aus-dem-Wege-  
Gehen heraus, ohne dass man direkt von "Lügen" reden könnte. Aber aus  
diesem "Versteckspielen" spricht eben zugleich auch Mitleid und das  
Bedürfnis, den anderen zu schonen, was wiederum sehr liebenswerte und  
gleichfalls typisch weibliche Eigenschaften sind.

Damit sind die irdisch-weiblichen Wesenszüge des Ges-dur berührt  
Ein weiterer spielerisch-schelmischer Zug der Tonart findet sich in  
der Rheintöchter-Szene der Götterdämmerung: "Für Minne Gunst misst ich  
ihn gern"

#### Beispiel 12

Der reizende, ein wenig buhlerische Charakter der Rheintöchter hat Wa-  
gner, wie gesagt, bis in seine Todesstunde hinein beglückt und so darf

---

†) Auch beim enharmonischen Fis-dur findet sich dieses In-der-Schwe-  
sein, das den Vergleich mit einer Waage nahelegt. Dort jedoch wird ei-  
Entscheidung gefordert, bei Ges-dur aber ist völliges Selbstgenügen in  
Zustand der Entrücktheit und Verklärung erreicht. Nun sind Tristan und  
Isolde jenem priesterlichen Verzicht ganz nahe, der auch Abaelard und  
Héloïse durch die Umstände aufgezungen war, später aber von beiden L-  
benden bejaht und zu überpersönlicher Gültigkeit und Beispielhaftigke-  
umgeformt wird. Bei Tristan und Isolde erfolgt dann doch das "Umfalle-  
innerhalb des Verführungs-Bereiches von Fis- und H-dur (vgl. unter Fis-d-  
††) Vgl. hierzu die enharmonische Verwandlung des Fis zum Ges nach de-  
selbstlosen Verzicht der Kaiserin in der "Frau ohne Schatten" im Fis-  
dur-Abschnitt.

nt verwundern, wenn neben den "hinanziehenden" Eigenschaften des  
g-Weiblichen" sich auch der irdisch-weibliche Charme der Frauen in  
ser "Engels" Tonart spiegelt.

Ein tiefer Ernst birgt sich unter Brünnhildes Lächeln: "O wüsst  
Lust der Welt, wie ich dich je geliebt"

#### Beispiel 13

eine selbstlose Sehnsucht, sich liebend zu verschenken, um damit  
Fried zu helfen und aus seiner knabenhaften "Tumbheit" zu erlösen.

Auch aus Brangänes Worten im 1. Aufzug des "Tristan": "Wo lebte  
Mann, der dich nicht liebte"

#### Beispiel 14

echt die altruistische Ergebenheit der treuen Magd für ihre Herrin.

Für den Erlösungscharakter der Tonart sollen noch 2 Stellen aus  
Parsifal Zeugnis ablegen: "Die Schmerzensnacht wird helle"

#### Beispiel 15

hat Ges-dur die Fähigkeit des Heilens.

Diese offenbart sich in ihrer ganzen überirdischen Macht in der  
ten Tempelszene: "Den heiligen Speer, ich bring ihn euch zurück"

#### Beispiel 16

Während bei C-dur durch das Symbol des Schwertes der phallische  
akter der Tonart betont erscheint, ist Ges-dur hier unter dem Zei-  
des heiligen, unentweiheten Lanzenspeeres sein diametraler Gegen-  
: wo C-dur die Verleiblichung anstrebt, sucht Ges-dur die Vergei-  
ung des Erotischen.

Für jenen geheimnisvollen Schwebezustand zwischen Tod und Geburt,  
d aus Sterbendem neues Leben keimt, ist Ges-dur das gegebene Medium.  
nerhörtes Beispiel musikalisch-dichterischer Eingebung findet sich  
Aufzug des Tristan "Sie sterbend mich gebär"

#### Beispiel 17

ühlt sich an Hofmannsthals orphische Worte von der "Brücke überm  
nd ausgespannt" erinnert, sowie an das Gleichnis in der Bibel "Wenn  
eizenkorn stirbt, so bringt es viele Frucht".

So kann die Tonart der Engel auch den Sinn von Todes-Engel haben,  
ei Brünnhildes Todesverkündigung im 2. Aufzug der Walküre: "Auf der  
att allein erschein ich Helden" \*)

#### Beispiel 18

lorenz ist der Ansicht, auch der Wach-Gesang Brangänes im 2. Aufzug  
-Tristan stürle statt in Fis-dur eigentlich in Ges-dur. Wohl könnte  
angäne in einem übertragenen Sinn als Todes-Engel und ihren Gesang  
esverkündigung auffassen, wobei also Ges-dur die Variante des un-  
ndenden ges-moll wäre (vgl. hierzu das unter fis-moll Gesagte). Doch  
t die Auffassung viel näherliegend, dass Wagner als Kontrast zu dem  
chgesang vorausgehenden As-dur-Teil (Weltverneinung) und dem nach-  
den überirdischen Ges-dur einen überwachen, geschärften Warnungston  
gensatz einschieben wollte, der auch von den Liebenden als störend  
den und zurückgewiesen wird (Näheres unter Dis-dur).

oder in Waltrautes Erzählung (1. Aufzug der Götterdämmerung) vom nahen Ende der Götter: "Die Hall erfüllten die Helden"

Beispiel 19

vor allem aber bei Isoldes Klage an der Leiche Tristans: "Die sich wonnig dir zu vermählen mutig kam übers Meer"

Beispiel 20

So ist Ges-dur ein Übergang: die irdische Hülle fällt, der Weg zur höheren Welt ist frei, der Engel steht wartend an der Schwelle zum Paradies.

## Holländer:

- 8 (362/3) "Ach, schweige Erik jetzt"  
Szenenbemerkung: "Senta mitleidig zu ihm aufblickend"
- o/1(370/1) "Wie, zweifelst du an meiner Liebe"  
Beschwichtigung, Mitleid, Sympathie  
(Vielleicht liebte Senta wirklich Erik vor dem  
Holländer-Einfluss)  
Ausweichende Tendenz unüberhörbar

o/1(651/2) "Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlösen" Engel

## Tannhäuser:

- 4/5 "Nicht wehre stolz deinem Sehnen" Schmeichelei
- 58 (607) Rom-Idema in hohen Geigen (Vorspiel 3. Akt) entspricht  
Tannhäuser-Erzählung (vgl. Ta<sub>3</sub> 261(673) u. 265(685))  
= süßlich - heuchlerisch
- 47/50(631/40) "Allmächtige Jungfrau" Ges = Engelstonart  
vgl. 250(639) Elisabeth deutet zum Himmel
- 61(673) "Der Tag brach an"  
vgl. Ta<sub>3</sub> 265(685) "als ich erwacht auf ödem Platze"  
(himmlische Gesänge in Tannhäusers Sicht = Heuchelei)

## Lohengrin:

- (90/1) "Hört, was dem Gottgesandten" = Engel
- (158/60) Vor: "Nun König ordne unsren Kampf" Trp. und Pos.  
Schutzensengel
- 7(295) "Wollt Kühlung nun gewähren der Wang in Lieb erglüht"  
Terzverwandt (♯) → B (T)

## Rheingold:

- (70/1) "frügst du die Dritte, süßen Trost"  
Schmeichelei, Zärtlichkeit
- (74/5) "O singe fort so süß und fein"  
Schmeichelei, Ironie, Zärtlichkeit
- 2/41(684/95) Regenbogen-Melodie Bogen, Brücke
- 2/4(734/8) "Rheingold" (2. Teil des Schlussgesanges der Rheintöchter  
Das "Ewig-Weibliche")

## Walküre:

- 5 (252/3) "Auf der Walstatt allein erschein ich Edlen, wer mich  
gewahrt, zur Wal kor ich ihn mir" Todes-Engel
- 8 (317) "zu lieben, was du geliebt" (nur berührt)

## Siegfried:

- (115) "Meinem Schutz übergab sie dich" Schutzensengel = Mime!
- 1 (200/1) "Sei du Herr, doch mich heisse auch Bruder" Schmeichelei  
Leittonwechselklang von b-moll (♯)
- 5 (149) "wenn dem Wind entgegen er geht" (Walhall-Motiv dolce)  
Funktion: ♯ der Szenen-Tonika = Es  
Subdominante der Göttertönart (Des)
- 7/3(235) "o wüsstest du Lust der elt, wie ich dich je geliebt"
- 1(305/6) "mit mir hat ihn Siegfried) erweckt"  
sanfte Liebe

# Götterdämmerung:

- G<sub>1</sub> 31 (97) "Brünnhilde zu erwecken" → Es (Szenen-Tonika)
- G<sub>1</sub> 38 (127/8) "Wo ich bin, bergen sich beide"  
Aufgehen im Weiblichen, vgl. G<sub>1</sub> 31
- G<sub>1</sub> 54 (209/10) "Dass unserm Ruhm es fromm"  
In den Streichern enharmonisch umgedeutet in Fis-dur  
Gunter abwartend, Hagen aktiv (Fis = Zaubertonart)  
vgl. L<sub>2</sub> 95/6
- G<sub>1</sub> 56 (217/8) "Welche Tat schüf er so tapfer"  
Ges = Ewig-Weiblich
- G<sub>1</sub> 96 (350/1) "Siegfried mein" (Das vorherige As<sup>7</sup> ist als Zwischendom  
aufzufassen Tendenz → Ges)  
vgl. 95(347) "Wohin eilen die Schnellen" typisch weibl
- G<sub>1</sub> 100 (363) "Segelt nur lustig dahin"  
Tonikaparallele (→) von es-moll (T)
- G<sub>1</sub> 103 (377) Weltenhort-Melodie (2. Mal) (vorher in As) Engelstonart
- G<sub>1</sub> 118(430/32) "die Hall erfüllten die Helden" Subdomin. der Götter-  
tonart (Des) - Schwächung der Götterherrschaft vgl. S<sub>3</sub> 2
- G<sub>2</sub> 154(27/8) "Walhall und Nibelheim neigten sich ihm"  
schmeichlerisch, überredend (Szenenbemerkung: "Immer he
- G<sub>2</sub> 195(160/2) "Heil Willkommen" → Es (T), resp. → B (T)
- G<sub>2</sub> 238(321) "Die zum Heil nicht half seinem Leib"  
Zärtlichkeit, Aufgehen im Weiblichen
- G<sub>3</sub> 288 (99) "Für Minne Gunst (!) misst ich ihn gern"  
Das Ewig-Weibliche
- G<sub>3</sub> 342(296/7) "Schweigt eures Jammers jauchzenden) Schwall"  
Funktion → Es (T)
- G<sub>3</sub> 354(353) "Das Feuer, das mich verbrennt" Reinigung, Verklärung
- G<sub>3</sub> 367 (422/5) Nach weitläufigen sequenzenartigen Modulationen über  
es-(Es)-f-g-a-c-d-e-des ist hier auf Ges als Dubdom.-  
Beruhigung eingetreten unmittelbar vor Erlösungstod in  
(vgl. D-dur) Schwächung des Herrscherwillens  
vgl. G<sub>1</sub> 118 u. S<sub>3</sub> 283

## Tristan:

- Tr<sub>1</sub> 14(38) "Ach des Übels, das ich geahnt"  $\frac{6}{4}$  → zu Es (T)  
Mitleid, Tröstung
- Tr<sub>1</sub> 18 (48) "Sag wie dünkt er dich" "Frägst du nach Tristan"  
Höhnische Herabsetzung des Idols = Tristan  
Ironisch: Tristan = Engel
- Tr<sub>1</sub> 49 (136/7) "Ungemint" "wo lebte der Mann, der dich nicht liebte"  
= Tröstung, Mitleid  
Mottl: Szenenbemerkung B "Wie verklärt Isolde anblicken"  
Isolde = Engel
- Tr<sub>1</sub> 63 (180) "für Weh und Wunden gab sie Balsam" Tröstung
- Tr<sub>2</sub> 131 (400) Einsatz des Todesmotivs in Ges-dur ist auf b-moll (!) a  
Tonika zu beziehen (→), der Beginn der 2. Themen-Hälfte  
auf es-moll ist als oS zur Tonika B aufzufassen.  
Ges = Todes-Engel  
es = Mörder im Hinterhalt, Selbstmord

- 9/85(572/85) Brangänes Wachtgesang \*) vgl. u. Fis-dur Tr<sub>2</sub> 183/5(580/2)
- 5 (587/8) "Lausch, Geliebter" ged.Str.!  
Höchste Verklärtheit nach Fis-Sphäre im Brangäne-  
Gesang, Wendung von aussen nach innen (Isolde: "Weidach-  
Wache")
- 5 (706) Nach: "den Weg nun zeig Isold'."  
Abaelard et Héloïse = Engel  
vgl. Elisabeths Weg nach "oben" Ta<sub>3</sub> 250
- 1(724) "Eine andre Weise hörtest du dann) so lustig, als ich  
sie nur kann" ~~g~~ → f (T)
- 3 (819) "Sie sterbend mich gebär"(1.Oboe = Fis-dur = banges  
Lauschen vgl.Tr<sub>2</sub> 183)  
Mitleid mit Mutter vgl.P<sub>2</sub> 180 Todesengel
- 5 (953/4) "Die sich wonnig dir zu vermählen mutig kam übers  
Meer" (als Todesengel)
- 2 (991) "Dir zuzuführen den) Freund" 2.Glied einer Sequenz  
vgl. unter F, G, As  
(auch Marke "mehrt die Ernte dem Tod" = Todesengel)
- Meistersinger:
- Illo) Ges<sup>7</sup> "Neu ist mir alles, was ich beginn"  
Walter und Hr. schon Fis-dur → E-dur, Bässe, Holz  
noch in Idealsphäre (Ges)  
Fis = Verzauberung, Lusttendenz vgl.Vorspiel M<sub>1</sub> 4(22)
- 1(277/8) "Da ich euch selbst des Bürge steh"  
Walter ist edler Herkunft ~~A~~ → B (T)
- (96) "In ihrer Nöten (Wildnis, sie schufen sich ein Bildnis  
Ges = Engelsbild, Ideal (Tendenz → Des (Gott))
- 1(335/50) "Selig wie die Sonne meines Glückes lacht"(Text-Tropen:  
= Verkündigungscharakter; sehr typisch
- 2(342 ff) Reprise der Ges-Tonika "Doch die Weise, was sie leise  
mir vertraut" (entspricht 1.Solo-Teil Evas)
- (584) "Will ohne Meister selig sein"  
Reminiszenz an Taufe der Weise
- Parsifal:
- 1(73/4) "Sind die Tiere hier nicht heilig"  
(Mitleid mit den Tieren)
- 1(109) "Dereinst des Heilands selige Boten" = Engel
- 1(160) "Er war uns hold, was ist er nun dir"  
Mitleid vgl. P<sub>1</sub> 25
- 2(228/9) "Ihm wird das Mahl (erneut" Liebesmahl
- 1(246/7) "Wir welken und) sterben dahinnen"  
als es-moll aufzufassen (Trugschluss mit Septe ajoutées)  
Welken, Sterben = es vgl.unter es
- (207) "Deiner vergessend, traute, teuerste (Mutter"  
Mitleid, Mutter = Schutzengel
- (305) "Lieb) und Erlösung soll (dir werden"

---

den

\*) Lorenz bezieht Wachtgesang auf Ges-dur als die  
eigentliche Tonika  
Brangäne = Todesengel?  
vgl. unter Dis-dur und Fis-dur

- P<sub>3</sub> 218 (22) "Wirkte dies der heilige Tag"  
Kundry ist erlöst vgl. P<sub>2</sub> 203
- P<sub>3</sub> 228 (62) "Hier bis du dies des Grals Gebiet"  
Des = Gott (Walhall) Ges = Engelsphäre, Hüter des Gr
- P<sub>3</sub> 231 (73) "Denn Titurel mein heilger Held" Engel
- P<sub>3</sub> 233 (79) Vor: "Nicht so, die heilige Quelle selbst"  
die erlöste Kundry  
1. Bläserstelle ~~2~~ → Es-Tonika
- P<sub>3</sub> 253 (153/4) "Den Gott einst selbst zur Pflege sich gab" = Engel
- P<sub>3</sub> 264 (196/7) "Den heiligen Speer ich bring ihn euch) zurück"  
Ges = entschönt

## ges-moll

Genau so wenig wie bei Ges-dur lässt sich bei ges-moll auch nur das geringste Anzeichen von Böswilligkeit finden. Ein tiefer Pessimismus kennzeichnet diese Tonart, es ist, wie wenn sich dem erkennenden Geist das Weltgeschehen in seinem unleugbar tragischen Ablauf offenbart hätte. Daraus resultiert eine negative, willenverneinende Lebenseinstellung, die sich wohl gelegentlich in einer schmerzlichen Klage Luft macht, aber die Grundhaltung bleibt edel und frei von jedem Ressentiment und aller Aggression, wie sie sich häufig bei dem terzverwandten es-moll findet. Ges-moll ist immer ernst und erhaben, es sehnt sich nach dem Ende, aber ohne andere aktiv in den Untergang mit einbeziehen zu wollen. Die Lebensverneinung des Ges-moll beruht auf indisch-buddhistischen Vorstellungen, nämlich auf der persönlich erarbeiteten, aus rein geistiger Schau gewonnenen Erkenntnis von der Sinnlosigkeit alles Geschehens, von der man sich nur durch Nicht-Handeln erlösen kann. Sie hat nichts gemein mit den selbstzerstörerischen Tendenzen des es-moll, die oft auf eine unglückliche, normale körperliche Konstitution zurückzuführen sind. Der eigene Wille ist besiegt, -die Schau ist streng nach innen gerichtet, -er kapituliert vor den gewonnenen negativen Erkenntnissen, vor denen ihm ein Schwindel erfasst, eine wohlthätige Ohnmacht enthebt ihn der Qual des Sich-Entscheiden - Müssens.

Als tiefbezeichnendes Beispiel seien hier die ergreifenden Takte aus dem Schlussgesang Brünnhildes am Ende der Götterdämmerung zitiert: "Ruhe, Ruhe, du Gott" Das ist Buddhismus in Tönen!

Aus der folgenden Übersicht lassen sich leicht die ges-moll-karakteristika ablesen: tragisches Erkennen, schmerzliche Klage, Ohnmacht, Lebensverneinung:

- |           |                                                                                                                                                                                            |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 236 (742) | "Als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen"<br>Tragische Erkenntnis Lohengrins von der Unzuverlässigkeit des Menschen, seine Anklage ist zugleich Verzicht, Aufgeben des eigenen Willens |
| 99 (359)  | "Die eigne Braut ihm bringt er zum Rhein"<br>Tendenz → es-moll. ges = Verzicht, Selbstaufgabe Siegfrieds, es = Selbstvernichtung                                                           |
| 120 (441) | "Von des Fluches Last befreit wär Gott und Welt"<br>(mit Sixte ajoutée) Tragische Welterkenntnis, Verneinung der "Welt als Wille" (Schopenhauer)                                           |
| 203 (191) | "Gunter deinem Weib ist übel"<br>Ohnmacht, Schwindelgefühl                                                                                                                                 |
| 333 (263) | "Ich fürchte Brünnhild, ist sie daheim"<br>ohnmächtige Angst (2.Hr. u. 2.Viol. = a (stattbb))                                                                                              |

- G<sub>3</sub> 353 (345) "Ruhe, Ruhe du Gott" sehr typisch!  
Tiefster Pessimismus
- G<sub>3</sub> 354 (354) "Rein'ge vom Fluche den Ring" mit Sixte ajoutée  
(2.Hr = a) Aufhebung des Fluches durch Lebensver-  
neinung, Selbstaufgabe
- P<sub>1</sub> 64 (195) "die Zeit ist da. Schlafen"  
im Original = fis-moll s.dort
- P<sub>3</sub> 215 (9) vor "Vor welcher kam das Stöhnen" mit Sixte ajoutée  
Ohnmacht, Andryx
- P<sub>3</sub> 221 (33) nach "Vor welcher kam das Stöhnen" 2.Streicher-Phrase steht im Ori-  
ginal in fis-moll (mit Sixte ajoutée) s.unter fis-mo.

Bei G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur und b-moll wird in  
lich abgekürzter Weise verfahren, wie bei F-dur und f-moll.  
all diesen Tonarten sind die Charaktereigenschaften nämlich  
so leicht übersehbar und als eine Einheit zu begreifen, wie  
t. Auch kehren hier sehr viele Eigentümlichkeiten wieder, die  
eits unter den mit ihnen nah (Quint-) verwandten Tonarten nach-  
lesen und dort in aller Ausführlichkeit besprochen worden sind,  
ass ein nochmaliges Eingehen auf alle Einzelheiten nur unnütze  
berholungen bringen würde. Dafür wurde aber der Prototyp-Teil  
entlich erweitert, d.h. die Zahl der Beispiele wurde fast ver-  
pelt, sodass in diesem Teil gewissermassen der Prototyp-Abschnitt  
dem Analoga-Katalog zu einer Einheit verschmolzen erscheint.

Anmutig-zufrieden, keine satten Farbenwerte, leicht aber nicht schnell, natürlich Boettlicher a.a.O.

## Prototypen:

- a) Mozart: "Welche Wonne, welche Lust regt sich nun in meiner Brust" ("Entführung")  
 b) Beethoven: Klavierkonzert Nr.4  
 c) Schubert: "Ich höre ein Bächlein rauschen wohl aus dem Felsenquell" ("Die schöne Müllerin" Nr.2 "Wohin")

## Rich. Wagner:

- 1) H<sub>1</sub> 122 (377) "Ich bin ein Kind und weiss nicht, was ich sin
- 2) Ta<sub>1</sub> 78 (182) "Frau Holda kam aus dem Berg hervor, zu ziehn durch Fluren und Auen"
- 3) Ta<sub>2</sub> 114 (265 ff) "Dich teure Halle seh ich wieder, froh grüss ich dich, geliebter Raum"
- 4) Ta<sub>2</sub> 148 (376) "Der Anmut und der holden Sitte"
- 5) Ta<sub>2</sub> 153 (393) "und hold und tugendsam erblick ich Frauen lieblicher Blüten duffreichen Kranz"
- 6) Ta<sub>2</sub> 154 (396/7) "und sieh, mir zeigt sich ein wunderbrunnen"
- 7) Ta<sub>3</sub> 252 (644 ff) "O du mein holder Abendstern, wohl grüsst ich immer dich so gern"
- 8) L<sub>2</sub> 92 (258) "bald würde Radbods alter Fürstenstamm von neuem grünen"
- 9) L<sub>2</sub> 106 (306/7) "O du bist glücklich, nach kurzem unschuld-süss Leiden siehst lächeln du das Leben nur"
- 10) L<sub>2</sub> 107 (308/9) "Wie schlecht ich deine Güte pries, Allmächtg der mich so beglückt"
- 11) L<sub>2</sub> 116 (341 ff) "Du Ärmste kannst wohl nie ermessen, wie zweif mein Herze liebt ...(343) es gibt ein Glück, ohne Reu"
- 12) L<sub>2</sub> 145 (427/8) "Macht Platz für Elsa, unsre Frau"
- 13) L<sub>3</sub> 190 (571 ff) Einleitung zum 3.Aufzug (Jubel) vgl. Einleitun zum 2.Aufzug Tannhäuser und zum 2.Aufzug der Meistersinger
- 14) L<sub>3</sub> 195 (599/600) "Rauschen des Festes, seid nun entronnen, wonn des Herzens sei euch gewonnen"
- 15) R<sub>1</sub> 8/9 (105 ff) "Lugt Schwestern, die Weckerin lacht in den Gr
- 16) R<sub>1</sub> 46/7 (129) "Sieh, wie selig im Glanze wir gleiten"
- 17) R<sub>1</sub> 124 (336/8) "Die goldnen Apfel in ihrem Garten, sie machter euch tüchtig und jung"
- 18) R<sub>4</sub> 208 (587) "Wie liebliche Luft wieder uns weht, wonnig Gefühl die Sinne erfüllt"
- 19) S<sub>1</sub> 15 (31/3) "Ho!ho, hau ein! Friss ihn den Fratzenschmied! Ha, ha, ha" (Jugendlicher Übermut)
- 20) S<sub>1</sub> 107 u. 109 (299) "Fort mit dem Stümper" ...(305) "sonst fällst du mir noch mit ins Feuer" (dto.)

- 21) S<sub>2</sub> 186 (119/22) "Ach möcht ich Sohn, meine Mutter sehen, meine Mutter, ein Menschenweib"
- 22) S<sub>2</sub> 188 (129) "Gewiss sagt es mir was, vielleicht von der lieben Mutter"
- 23) S<sub>2</sub> 224 (227/8) "Hör doch, mein Söhnchen"
- 24) S<sub>2</sub> 236 (266) "Linde Kühlung erkies ich unter der Linde"
- 25) S<sub>3</sub> 271/2 (105) "wachend wirkt dein wissendes Kind erlösende Weltentat"...(108/11)"dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott".
- 26) S<sub>3</sub> 315/6 (272/4) "O Heil der Mutter, die dich gebär"
- 27) S<sub>3</sub> 319 (288) "Du wonniges Kind, Deine Mutter kehrt dir nicht wieder"
- 28) S<sub>3</sub> 335/6 (340) "Sahst du dein Bild im klaren Bach, hat es dich Frohen erfreut"
- 29) G<sub>1</sub> 25 (74) "Ein einzig Sorgen lässt mich säumen" (Mütterlichkeit)
- 30) G<sub>1</sub> 78/9 (285/7) "Willkommen Gast in Gibichs Haus! Seine Tochter reicht dir den Trank"
- 31) G<sub>2</sub> 171 (79/82) "Frohe Frauen ruf ich zum Fest, der freudigen folgen sie gern"
- 32) G<sub>2</sub> 200 (180/2) "Gegrüsst sei teurer Held, gegrüsst, holde Schwester, dich seh ich froh ihm zur Seite, der dich zum Weib gewann"
- 33) G<sub>2</sub> 229 (286) "Doch Frauenroll friedet sich bald"
- 34) G<sub>2</sub> 230 (290/1) "In Hof und Hain hütter vor allem sollt ihr heute mich sehn"
- 35) Tr<sub>1</sub> 21 (58) "Was zu hören, meldet höfisch mir die traute Magd"
- 36) Tr<sub>1</sub> 32 (86) "Die wunde, die ihn plagte, getreulich pflag ich da"
- 37) Tr<sub>1</sub> 35/6 (96) "Der Gast, den einst ich pflügen half"
- 38) Tr<sub>1</sub> 42 (117/8) "Wie dünkt euch die zur Eh', die schmucke Irin hol ich her"
- 39) Tr<sub>2</sub> 155 (482/3) "pries ich laut der Erde schönste Königsbraut"
- 40) Tr<sub>2</sub> 159 (496/7) "den dort ich heimlich barg, wie dünkt er mich so arg"
- 41) Tr<sub>2</sub> 218 (685) "Die so herrlich, hold erhaben, mir die Seele sollte leben" (unberührbar)
- 42) Tr<sub>3</sub> 267/8 (829/30) "den Segel blähte der Wind hin zu Irlands Kind"
- 43) M<sub>1</sub> 18 (81/2) "Sieh da, Herr Ritter, wie sind wir hochgeehrt: mit Evchens Schutze habt ihr euch gar beschwert?"
- 44) M<sub>1</sub> 21/2 (88/9) "Fürwahr ist Evchen Pagner Braut"
- 45) M<sub>1</sub> 28 (107) "Davidchen, hör, mein lieber Gesell, den Ritter hier bewahr mir wohl zur Stell"
- 46) M<sub>1</sub> 43 (144/5) "Die Stieglitzweis" ... "Lerchen"
- 47) M<sub>1</sub> 51 (166 ff) "Aller End ist doch David der allergescheit'st" (Unbekümmertheit)
- 48) M<sub>1</sub> 81 (243) "Ein Mädchenherz und Meisterkunst"

- 49) M<sub>2</sub> 153 (10 ff) "Johannistag! Blumen und Bänder, so viel man  
50) M<sub>2</sub> 170 (57/8) "Was duftet doch der Flieder, so mild, so sta  
so voll"
- 51) M<sub>3</sub> 287 (17) "Da hieb ich ihm den Buckel voll. Wie käm nun  
da was Grosses drauf an" (jugendlicher Überm  
52) M<sub>3</sub> 326 (139) "Ein Täubchen zeigt ihm wohl das Nest, in de  
sein Junker träumt"
- 53) M<sub>3</sub> 365 (295/6) "Die jüngsten Mädchen, ist Not am Mann, begeh  
er hielte um sie an"
- 54) M<sub>3</sub> 369 (310) "Du liessest mich erblühen"
- 55) M<sub>3</sub> 375 (326/8) "Ruf ich Jungfer Lene und meinen Knaben"
- 56) M<sub>3</sub> 400 (417/8) "Herrgott, ade ihr hübschen Dinger"
- 57) M<sub>3</sub> 405 (441 ff) Wach-auf-Chor ("wach auf", "grüner Hag", "ein  
wonnigliche Nachtigall", "die rotbrünstige Mo  
röt", "her durch die trüben Wolken geht")
- 58) P<sub>1</sub> 66 (201/3) "Und niemand könnte ihm beschreiten, den er n  
selber möchte geleiten"(sc. den Reinen)
- 59) P<sub>2</sub> 121 (74) "kindisch erstaunt in den einsamen Garten er  
blickt"
- 60) P<sub>2</sub> 123 (78/9) "zu jung und dumm fielst du in meine Gewalt,  
die Reinheit dir entrissen"
- 61) P<sub>2</sub> 140 (107) "Zu euch, ihr Holden, ja wehrten sie mir den  
62) P<sub>2</sub> 167 (175) "So nannte träumend mich einst die Mutter"
- 63) P<sub>2</sub> 168 (176/7) "Ihr kindischen Buhlen weichet von ihm"
- 64) P<sub>2</sub> 175 (190 ff) "Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust, sei  
erstes Lallen lacht mir noch im Ohr"
- 65) P<sub>3</sub> 234 (80) "Die heilige Quelle selbst erquickte unsres Pil  
Bad" ...(81/2)"so sei er fleckenrein"
- 66) P<sub>3</sub> 236 (88/9) "Gesegnet sei du Reiner, durch das Reine"

#### Haupt-Charakteristika:

- a) Mädchen, junge Frauen: 5,12,15,21,22,30,31,32,35,38,39,41,42,43,  
48,53,54,55,56,61,63
- ) Kindschaft, Mutter-Komplex: 21,22,23,25,26,27,42,44,45,52,54,55,  
62,64
- ) Frühlings-Landschaft (-Luft) (Vogelzwitschern, Quelle): 2,5,6,17  
24,46,49,50,52,54,57,59
- d) Jubel, Freude: 3,9,10,13,14,25,31,32,34,49,64
- e) Zufriedenheit: 9,10,11,14,15,16,18,25,28,33
- f) Reinheit, Unschuld: 4,5,9,28,41,58,59,60,65,66
- g) Besorgtheit: 23,30,36,37,40,43,45,52,64
- M) Erquickung: 24,28,30,36,37,40,41,50,65
- i) Anmut: 4,7,16,38,39,41,54,63
- k) Jugendlichkeit, Unbekümmertheit, Übermut: 19,20,25,47,51,56
- l) Naivität, Torheit: 1,11,16,60,63
- m) ~~Frühe~~ Jugend, Verjüngung: 8,17,25

## g-moll

Er ist fast der allerschöneste Thon, weil er nicht nur die dem  
 en (G-dur) anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer mun-  
 Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeine Anmut und Ge-  
 gkeit mit sich führet, dadurch er so wol zu zärtlichen, als  
 ckenden, so wol zu sehnenden als vergnügten, mit kurtzen beides  
 ssigen Klagen und temperirter Frölichkeit bequem und überaus  
 ble ist.

Mattheson a.a.O.

Er, schicksalsschwer, zornig-depressiv.

Boetticher a.a.O.

## Prototypen:

Vivaldi: "L'estate" (Aus "Quattro stagioni")

Part: "Ach ich fühl's, es ist verschwunden ewiglich der Liebe  
 Glück" ("Zauberflöte")

Part: "Traurigkeit ward mir zum Lose, weil ich dir entrissen bin"

Part: Symphonie Nr.40 K.V.550 ("Entführung")

Part: Streichquintett Nr.5 K.V.516

Part: "Schuh, schuh, es fallen dem König die Augen zu" ("Die Kluge";  
 Rich.Wagner:

- 49 (168 ff) "Durch Sturm und bösen Wind verschlagen, irr  
 auf den Wassern ich umher"
- 123 (382/3) "Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram, mit  
 dem herab auf mich er sieht?"
- 88 (203) "Ich wanderte in weiter weiter Ferne, da, wo ich  
 nimmer Rast noch Ruhe fand"
- 235 (594) Vorspiel z.3.Aufzug Seiten-Thema (Tannhäusers  
 "Irrfahrt nach Rom")
- 251 (641/2) "Wie Todesahnung Dämmerung deckt die Lande, umhüllt  
das Tal mit schwärzlichem Gewande"
- 254 (650) "Ich hörte Harfenschlag, wie klang er traurig!"
- 18 (53) "Drum ruf ich klagend, laut und hell"
- 85/6 (238/9) "Erhebe dich Genossin meiner Schmach, der junge  
 Tag darf hier uns nicht mehr sehn"..."dass unsre  
Schmach und ihre Freuden ende"
- 104 (300 ff) "In ferner Einsamkeit des Waldes, wo still und  
 friedsam ich gelebt"
- 129 (379/84) "Fluch ihm, dem Ungetreuen, den Gottes Urteil traf"
- 12/3 (41) "Hehe, ihr Nicker! wie seit ihr niedlich, neidli-  
 ches Volk! aus Nibelheims Nacht naht' ich mich  
 gern, neigtet ihr euch zu mir!"
- 145 (402 ff) "Sorglose Schmiede schufen wir sonst wohl Schmuck  
 unsern Weibern"
- 147/8 (409) "Mich Armen, ach, zwang er zum Ärgsten"
- 27 (52 ff) "Friedmund darf ich nicht heissen, Frohwalt möchte  
 ich wohl sein, doch Wehwalt muss ich mich nennen"
- 20 (44 ff) Da hast du die Stücken, schändlicher Stümper,  
hätt ich am Schädel dir sie zerschlagen"

- 16) S<sub>1</sub> 23 (55) "Was ich ihm Gutes schuf, vergisst er gar zu
- 17) S<sub>1</sub> 33 (83) "Jammernd verlangen Junge nach ihrer Alten Ne
- 18) S<sub>1</sub> 41 (104/7) "So muss ich dich fassen, um was zu wissen, g  
willig erfähr ich doch nichts"
- 19) S<sub>2</sub> 226/7 (231/2) "Sieh du bist müde von harter Müh" ...(237/8  
nimm und trinke dir Labung"
- 20) S<sub>3</sub> 248 ff (1 ff) Vorspiel zum 3. Aufzug (notans Resignation;  
S<sub>3</sub> 251 ff (28 ff) Streit mit Erda)
- 21) S<sub>3</sub> 261/2 (69) "Sie trotzte dem Stürmebezwinger, wo er am st  
selbst sich bezwang"
- 22) S<sub>3</sub> 326 (308/9) "er schirmt, er birgt mich nicht mehr"
- 23) G<sub>1</sub> 35 (113/4) "Mit mir verlor es die mächtige Art"
- 24) G<sub>1</sub> 59 (227) "Was weckst du Zweifel und Zwist? Was nicht i  
zwingen soll, danach zu verlangen machst du  
Lust?"
- 25) G<sub>1</sub> 60 (229/30) "Was zwänge den frohen Mann für mich die Brau  
frein" (Vorwürfe Gunters, seine Unzulänglichk
- 26) G<sub>2</sub> 157 (37) "Was allein dem Wälsung bestimmt"
- 27) G<sub>2</sub> 166 (64) "Sie wich Gunters Kraft"
- 28) G<sub>2</sub> 182 (118) "Einsam fährt er, keiner folgt"
- 29) G<sub>2</sub> 241 (331/2) "Dem jammervollsten Manne"
- 30) G<sub>3</sub> 310 (169) "Mime hiess ein mürrischer Zwerg"
- 31) G<sub>3</sub> 329 (238/9) Trauermusik: Szenenbemer'ung: "Aus dem Rhein s.  
Nebel aufgestiegen"
- 32) Tr<sub>2</sub> 157 (489) "Getäuscht von ihm, der dich getäuscht" Mottl.  
nenbemer'ung: "schmerzlich-zärtlich"
- 33) Tr<sub>3</sub> 258 (801/2) "Musst ich verraten den edlen Herrn" (Resigna
- 34) Tr<sub>3</sub> 296 (939/40) "Isolde ruft, Isolde kam mit Tristan treu zu  
sterben"
- 35) Tr<sub>3</sub> 299 (950/1) "Nicht eines Atems flücht'ges Wehn!"
- 36) M<sub>1</sub> 15 (75 ff) "Verweilt, ein Wort, ein einzig Wort" (walter  
sicherheit, ob Eva "frei")
- 37) M<sub>2</sub> 43 (144) "Die Frösch', die Kälber"  
hierzu Gegensatz: "Stieglitz", "Lerche", "Täubchen"  
"Nachtigall" = G-dur (vgl. Prototypen Nr. 46, 50  
unter G-dur)
- 38) M<sub>1</sub> 55 (176) "Wird euch nicht bang? Vor ihm schon mancher  
Werber versang"
- 39) M<sub>1</sub> 104 (308 ff) "Ein saures Amt und heut zumal! wol gibt's mi  
der Kreide manche Qual!"
- 40) M<sub>1</sub> 127 (377/8) "Der Meister Zunft, die ganze Schul, gegen d  
Sachs, da sind wir Null".
- 41) M<sub>2</sub> 221 (210 ff) "O Eva! hör mein Klageruf, mein Noth' und sch  
Verdriessen"
- 42) M<sub>2</sub> 227 (225/6) "Gar übel es um eur Schuhwerk steht: ich seh,  
schlappt und überall klappt"

- 83 (1/2) Vorspiel 3. Aufzug Sachsens Resignation, vgl.  
 Vorspiel zum 3. Aufzug Siegfried
- 11 (36/7) "Kindstauf", Geschäfte, Zwist und Streit; denen's  
 dann noch will gelingen, ein schönes Lied zu  
 singen"
- 63 (287 ff) "Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Not"
- 17 ( 50) "Von weiter her, als du denken kannst"
- 22 (64/5) "Dürft ich den Tod ihn nennen"
- 53 (162) "Gebrochen das Aug, siehst du den Blick"
- 10 (33) "Den ihrem Meister selbst ich entwandt"
- 30 (208) "War dir fremd noch der Schmerz"
- 1 (255/7) "Verderberin, weiche von mir, ewig ewig von mir"  
 "Grausamer! Fühlst du in deinem Herzen nur ande-  
 rer Schmerzen, so fühle jetzt auch die meinen!"
- 30 (67/8) "Im Schrein verschlossen bleibt seit lang der  
 Gral" (Resignation)

#### Haupt-Charakteristika:

- Gram, Traurigkeit: 2,6,7,32,34,35,43,48,50,51
- Angstlichkeit: 11,12,19,22,23,24,26,27,29,38,40,42,49
- Selbstbemitleidung: 13,14,16,17,29,30,39,41,45
- Ehrsuch, Vorwürfe: 15,18,20,21,24,25,40,44,48,51
- Resignation: 20,21,24,26,29,33,35,43,47
- Not: 8,10,29,38,49
- Streit: 3,9,28,46
- Neid: 5,31
- Art: 1,3,4
- Werte: 37

Der Komplex von Tonarten, der sich um As einerseits und um H andererseits gruppiert,<sup>†</sup>) zeigt zwar manche auffällige Verwandtschaft mit den (bereits ausführlich behandelten) Tonarten, die Es (Dis) resp. Fis (Ges) als Grundton haben, aber selbst, wenn man diese vergleichsweise heranzieht, bleiben immer noch genügend offene Probleme und Schwierigkeiten bei dem Versuch einer adäquaten Deutung ihres Wesens, dass hier ein ausführlicheres Verfahren gerechtfertigt, ja notwendig ist. Bei allen 7 vorerwähnten Tonarten wird deshalb der Tonarten-Katalog<sup>††</sup>) in vollem Umfang geboten. In den dort angeführten Stellen wird anhand kurzer Randbemerkungen auf ihre Hauptkennzeichen hingewiesen. Ausserdem erscheinen diese Analoga nochmals in einer Übersicht der so gewonnenen Charakteristika rubriziert, sodass über die Gedankenrichtung der jeweiligen Ausdeutung kaum noch Zweifel offen bleiben dürften.

---

<sup>†</sup>) As-dur, as-moll, gis-moll (Gis-dur) resp. H-dur, h-moll, Ces-dur

<sup>††</sup>) Er entspricht genau den anfänglich jeder Tonart angefügten Analoga-Tabellen

## gis-moll

(Gis-dur siehe weiter unten)

magisch mit verborgenen Leuchtwerten"

Boetticher aa.0.

- 44 "Ha, was vernehm ich" mit Sixte ajoutée  
Unzufriedenheit, Unbefriedigtheit  
vgl. Fricka-Klage W<sub>2</sub> 102/5
- 65 (195/6) Zweiter Gang im Zweikampf Lohengrin-Telramund  
modulatorisch: Tendenz (D) → A (T)
- 218 (681) vor: "Doch dort der Schwan"  
Der Schwan ist verzaubert
- 137 (377/8) Das Tarnhelm-Motiv (Mottl notiert=as-moll)
- 138 (379/80) dto. (Singstimme in b-Notation)
- 149 (414/5) dto. (hier alles in b-Notation, Bezug auf den  
jammernden Mime, Holz statt Hörnern) (Mottl = gis-moll) }  
= Verzauberung
- 172 (473/5) dto. gis-moll
- 175 (481) dto.
- 179 (490) dto.
- 102/5 "O was klag ich" Unzufriedenheit, Unbefriedigtheit
- 58 (223/4) "Wer wohl ihn zu nützen wüsst" Bezug auf Tarnhelm
- 60 (228) vor: "Brächte Siegfried die Braut dir heim"  
"Hagen...hält Gunter...durch einen geheimnisvollen  
Wink fest" (Szenenanmerkung)
- 76/7 (280/1) "Er taugt, bedeckt er dein Haupt, dir zu tauschen  
jede Gestalt" Tarnhelm
- 136 (503/4) "Brünnhild, ein Freier kam" "Siegfried mit verstell-  
ter Stimme" (Szenenanmerkung) vgl. (502) "Siegfried,  
auf dem Haupte den Tarnhelm...erscheint in Gunter's  
Gestalt" (Szenenanmerkung)
- 138 (508/9) "Stammst du von Menschen" Tarnhelm-Motiv
- 160/1 (46/7) Tarnhelm-Motiv vor Siegfrieds Rückkehr in eigener  
Gestalt: "Hoiho, Hagen"
- 318 (189) "Die Erinnerung hell dir zu wecken, dass Fernes dir  
nicht entfalle" Entzauberung Siegfrieds
- 5 (1) "Tristan-Akkord" im 2. Takt des Vorspiels.  
Zaubertrank, Unbefriedigtheit, ungestilltes Sehnen <sup>†)</sup>
- 182 (578/9) "die den Schläfern Schlimmes ahnt" Geheimnis  
(Funktion: oDD → Fis (T))
- 247 (770/1) "Weh nun wächst bleich und bang mir des Tages  
wilder Drang" Unbefriedigtheit
- 270 (837/8) "ach nirgends find ich Ruh, mich wirft die Nacht dem  
Tage zu" Tristan-Akkord in b-Notation  
unbefriedigtes Sehnen

†) Der Tristan-Akkord als as-moll-Akkord notiert  
(mit zugefügtem f als Bass-Ton) symbolisiert den  
Liebesvollzug und deutet ihn als Frevel, als Verstän-  
digung gegen das "Urbild der Liebe" (E)

Tr<sub>3</sub> 276 (860)

nach: "was je Minne sich gewinnt"  
Tristan-Akkord (in ~~A~~-Notation) = ewig ungestil-  
tes Sehnen

P<sub>2</sub> 170 (180/1)

"O wehe, von allen möchten gern wir scheiden, mi-  
dir allein zu sein" typisch!  
Unbefriedigtes Sehnen +)

P<sub>2</sub> 193 (264)

"Ich sah ihn und lachte"  
Original-Notation = as-moll (mit Sixte ajoutee)  
= Frevel

P<sub>3</sub> 242 (110)

"Das ist Karfreitagszauber, Herr" Original-Nota-  
tion = Tristan-Akkord mit ~~b~~-Vorzeichen  
= Gottes-Frevel

P<sub>3</sub> 245 (117)

"Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen"  
gis = Geheimnis, Unsichtbar-Sein, unerfüllbare  
Sehnsucht

P<sub>3</sub> 249 (135)

"Gestatte Herr, dass dein Knecht dich geleite"  
Gehört zu cis-moll (Bezug auf Titurels Toten-  
feier, vgl. das Adagio aus Bruckners 7. Symphonie)

#### Haupt-Charakteristika:

- a) Verzauberung, Zauberspruch, Mystifizierung (Tarnhelm)
- b) Unzufriedenheit, Unbefriedigtheit, ungestilltes Sehnen
- c) Geheimnis

#### Nachtrag: Gis-dur

L<sub>3</sub> 205 (632)

"Dass du kamst auf Gottes Rat"  
dann enharmonisch verwandelt in As<sup>7</sup>  
Gis = Lohengrin (Glanz)  
As<sup>7</sup> = Elsa (Zärtlichkeit, Schmeichelei)

L<sub>3</sub> 242 (767/8)

"dem wird nicht seine heilige Kraft entwendet,  
bleibt als sein Ritter dort er unerkant"

#### Gis-dur

höchste Aktivität  
übernatürlicher Glanz

#### As-dur

Versenkung, Passivität  
Dämmerlicht

## As-dur

## Holländer:

- 41 (141) "Die Erlösung zeigtest an" nur kurz berührt,  
wie später das C-dur am Ende der Arie = Glauben
- 178 (555/6) "Juchne, hier gibt's die Fülle" fröhlicher Tumult  
vgl. M<sub>1</sub> 150(428) und M<sub>3</sub> 404 (438)
- 201 (624/5) "Als sich dein Arm um meinen Nacken schlang"  
Zärtlichkeit

## Tannhäuser:

- 75/6 "Wenn der Tod selbst dich flieht, wenn vor dir das  
Grab selbst sich schliesst"  
As (vgl. Tristan) = Absonderung gegen das Leben
- 119/9(278/83) Duett Tannhäuser-Elisabeth  
Liebe = Gott
- 120/1(285/6) "Ein Wunder wars" dto.
- 125/32(299/324) "Gepriesen sei die Stunde"  
Empfindung der Liebe als von Gott gesandtes Wunder  
vgl. Ta<sub>2</sub> 120/1
- 154(394/5) "Da blick ich auf zu einem nur der Sterne"  
Heiligung der Liebe
- 155 (399) "In Anbetung möcht ich mich opfernd üben"  
sehr typisch = Parsifal -Atmosphäre  
als Subdominante zu Es (T) gehörig
- 278(238/9) Nach: "Die vor dem Ewigen steht" in Glaubensgemeinschaft

## Lohengrin:

- 17 (48/9) "Gott lass mich weise sein" Glauben
- 19 (56) "Ha, wie erscheint sie so licht und rein"
- 21 (61) "Wie wunderbar, welch seltsames Gebahren" und  
"Einsam in trüben Tagen"(62)  
Elsa ist gläubig und unschuldig
- 23/5(67 ff) "In lichter Waffen Scheine"= schwärmerische Verklärung,  
siehe Szenenanmerkung
- 29/30(94/5) "Will er Gemahl mich heissen" dto.
- 3 (103) "O Herr, nun meinem Ritter sage" Gebet
- 45/6(138/9) "Wenn ich im Kampfe für dich siege" und  
"Wie ich zu deinen Füßen liege"  
Fromme Liebesbeziehung
- 35(395) "Heut feiert er mit euch sein Hochzeitsfest" dto.
- 92 (588) Vorspiel zwischen E und Höhepunkt-C  
As = terzverwandt
- 32 (730) "Wie muss ich dich so traurig sehn" Mitleid
- 46 (778/9) "Wollt ich dem) Dienst des reinsten Herzens weihn"  
fromme Liebe

## Rheingold:

- (32) "Weia, waga" Unterdominante von Es-Toni-ka = Spiel
- 1 (87/8) "Wallala" dto.
- 3 (183) wundervolle Hr. vorl. Eintritt des Walhallmotivs  
(Dominante von Des) Wotans Traum

- R<sub>3</sub> 65 (188/90) "Der Wonne seligen Saal" dto.  
 R<sub>4</sub> 228(643/5) nach:"Riesen, nehmt euren Ring"  
 Liebkosungen der Götter nach Freias Rückkehr  
 R<sub>4</sub> 249/52(725/31) "Rheingold, reines Gold" = Spiel

#### Walküre:

- W<sub>3</sub> 300 (312) "Da labte süß dich selige Lust"  
 nur sporadisch (zu f-moll gehörig) = Spiel

#### Siegfried:

- S<sub>1</sub> 26/7(65) "Dir schmiedet ich Tand und ein tönend Horn"  
 As = Kinderspielzeug  
 S<sub>1</sub> 39 (99) "ein glänzender Fisch" Spiel im Wasser, vgl.Rhein  
 S<sub>2</sub> 154/5(34) "mit meinen Schätzen zahltest du Schulden"  
 wohl nur als Dominante von Des(walhall), resp.  
 III der Tonika = f aufzufassen  
 S<sub>2</sub> 216 (208/9) "Kindischen Tand erkor er gewiss"  
 As = nur Spielzeuge sind Ring und Tarnhelm für Sie  
 S<sub>3</sub> 269(93/5) "Freudig führe frei ich nun aus" (Wälsungenliebe  
 1.Mal) Parwifal-Welt. Positive Resignation  
 Beginn von Wotans Introvertierung  
 vgl."Dem herrlichsten Wälsung" (96)  
 S<sub>3</sub> 273 (113/4) vor:"Dort seh ich Siegfried nahn"  
 = Verzicht Wotans vgl.S<sub>3</sub> 269  
 S<sub>3</sub> 277 (127) "Mich wies ein singend Waldvögelein" Spielerisch  
 vgl.Spielsphäre der Blumenmädchen - Rheintöchter  
 S<sub>3</sub> 281 (141) "Geduld du Knabe, dünk ich dich alt"  
 bedeutend ernster und dunkler als das frühere Es-d  
 der Wanderer-Fragen  
 S<sub>3</sub> 306/7 (234/6) "Sehrendes Sehnen zehrt meine Sinne"  
 zwischen As<sup>7</sup> und Es<sup>7</sup> schwankend (As<sup>7</sup> ohne direkte  
 Auflösung steht für As selbst)  
 Wohl als Terzverwandschaft zu E aufzufassen  
 S<sub>3</sub> 322' (298) "Wie Wunder tönt, was wonnig du singst"  
 As = Nachtwunder (Tristan)  
 S<sub>3</sub> 329 (319) "Heilig(!) schied sie aus Walhall"  
 S<sub>3</sub> 335 (338) "O Siegfried herrlicher Hort der Welt Leben der Er-  
 lachender Held" terzverwandt zu E  
 S<sub>3</sub> 338/9(350/4) "Ein herrlich Gewässer wogt vor mir" = Rheintöchter  
 S<sub>3</sub> 341/2(360/4) "Sei mein" "O Siegfried, dein war ich von je"  
 vgl.Ta<sub>2</sub> 120/1 (285)

#### Götterdämmerung:

- G<sub>1</sub> 27 (79) "Dem ich nun mich neige" As = Dienen, Anbetung  
 G<sub>1</sub> 39 (130/1) "O heilige Götter, kehre Geschlechter"  
 As = fromme Liebe, vor den Göttern geschlossen  
 S → Es-Tonika  
 G<sub>1</sub> 40 (136/45) "Heil dir Brünnhilde, prangender Stern"  
 bis 42 "Heil ☺" (auch im Nachspiel As mehr heraus-  
 gehoben als Es) dto.  
 G<sub>1</sub> 61 (231) "Wie sollt ich Siegfried binden"  
 sc. im Liebesspiel  
 103(376) Cl.-Melodie ("O Siegfried, herrlicher Hort der Welt  
 vgl.S<sub>3</sub> 335 (338) Zärtlichkeit

- (440) "Und wie im Traume, raunt er das Wort"  
vgl. das Lied "Träume" (Wesendonk-Lieder)  
vgl. 121(441) "erlöst wär Gott und Welt" = "Nirwana"
- (487/8) "Abendlich Dämmern deckt den Himmel"  
abgeklärte Ruhe, Spiel des Feuerscheines
- (45) In der Morgendämmerung die 8 Hörner  
As = SS → B(T)
- (70) "Im Frühnebel vom Felsen folgte sie mir zum (Tal)"  
vgl. "Abendlich Dämmern" G<sub>1</sub> 132
- (191/2) "Siegfried kennt mich nicht" Bezug auf Liebesspiel
- (244) "Nothung der treue Freund, als die Traute sein  
Herr sich gewann" As = spielerisch
- (286) "dass ich dir es gewann" dankt dir gewiss noch das Weib"  
= Liebesspiel vgl. G<sub>2</sub> 218
- (301) Im Nachspiel (vor Rache-Terzett) das Motiv des Liebes-  
blickes (spielerisch, wehmütige Erinnerung)  
vgl. G<sub>2</sub> 218
- (307) "All mein Wissen wies ich ihm) zu"  
sc. "ich verspielte mein Wissen"
- (227) "An ihm drum spart ich den Segen"  
zärtliche Erinnerung vgl. G<sub>2</sub> 218
- (350) "Taugt mir für alle" As<sup>7</sup> vgl. G<sub>2</sub> 232(304) "welches  
Unheils List" wehmütiger Unterton, Erinnerungen
- (42/8) "Siegfried, was schiltst du so in den Grund"  
Neckerei, Spiel, sehr typisch
- (88/9) "Ihr listigen Frauen, lasst das sein"  
Siegfried zieht das "Spiel" dem Ernst vor
- (110/1) "Ein hehrstes Gut ward ihm gegönnt" As<sup>7</sup>  
vgl. G<sub>2</sub> 232 und 246 Tendenz → Des-Ges  
vgl. G<sub>2</sub> 293(115/7) "Ein stolzes Weib wird noch heut"  
Immer<sup>2</sup> Bezug auf Brünnhilde
- (138) "Kommt herab, hier ist's frisch und kühl" spielerisch
- (196/7) "Bis den feurigen Fels ich traf"  
Feuerdurchschreitung ist nur Spiel für Siegfried
- (262) As<sup>7</sup> nach: "Wer war das Weib, das ich zum Ufer schrei-  
ten sah" Bezug auf Brünnhilde, Guttrune ahnt die  
früheren Liebesbeziehungen zwischen Brünnhilde und  
Siegfried vgl. G<sub>3</sub> 292/3
- (328/9) Vor: "Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht"  
Szenenbemerkung: "Sanfte Verklärung von Brünnhildes  
Mienen" vgl. L<sub>1</sub> 23/5 (67 ff)
- (344) "Ruhe, Ruhe" = Nirwana
- (369/400) "Das Überfluten des Wassers"  
Rheintöchter schwimmen mit Ring zurück = reines Spiel  
vgl. R<sub>1</sub> 9 (32)

## Tristan:

- (86) "Der Tantris mit sorgender List sich nannte"  
As = Mystifikation, das folgende A = Tageslicht(s. unter A  
vgl. 37 (101) "den als Tantris (unerkannt ich entlassen")  
As<sup>7</sup>

- Tr<sub>1</sub> 40 (112) "Wie anders prahlte) Tristan aus, was ich verschlossen hielt" As<sup>7</sup> (sc. die zärtliche Pflege, die latente Liebesbeziehung)
- Tr<sub>1</sub> 46 (129) "Dir gab er der Welt begehrtlichsten Lohn" zärtlich - schmeichlerisch
- Tr<sub>2</sub> 111 (334) "Nicht Hörnerschall tönt so hold des Quelles sanft riesende Welle" vgl. die Quelle in Petrarca's Sonetten (Vaucluse) (Tendenz 112 → Des "tosten noch Hörner" (336)) Zärtlichkeit (Rheintöchter)
- Tr<sub>2</sub> 117 (350) "Dem Freund zulieb, erfand diese List aus Mitleid Melot der Freund" As<sup>9</sup> = Verlockung zur Zärtlichkeit, buhlerisch
- Tr<sub>2</sub> 135 (410/1) "Isolde, Tristan, Geliebter" As<sup>7</sup> Sehnsucht nach Berührung vgl. P<sub>3</sub> 265 (204)
- Tr<sub>2</sub> 147 (453/4) "Selbst in der Nacht dämmernder) Pracht, hegt ihn Liebeschein am Haus" (Nacht = dunkle Pracht = As)
- Tr<sub>2</sub> 154 (477) "Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht"
- Tr<sub>2</sub> 161 (511) "Wo des Trugs geahnter Wahn zerrinne" Nacht, Liebe, Tod
- Tr<sub>2</sub> 163 (511) "da erdämmerte mild erhebner Macht im Busen mir die Nacht" Nachtbereich = As
- Tr<sub>2</sub> 166 (523/4) "darin ich sonst nur träumend gewacht das Wunder(reich der Nacht" As = Nachtwunder
- Tr<sub>2</sub> 173/6(550/9) "O sink hernieder Nacht der Liebe" Grosser As-Komplex (Liebesnacht) Ausweichungen nach: Fes, Ces, Es, des (Fes = ~~F~~, ~~Es~~ = Ces, Es = D, des = oS)
- Tr<sub>2</sub> 179/80(568/71) "Nie Wiedererwachsens wahnlos hold bewusster Wunsch" "Einsam wachend in der Nacht" As als Orgelpunkt Tendenz → Des → Ges As = Nirwana
- Tr<sub>2</sub> 188 (598/9) "Stürb ich nun ihr der so gern ich sterbe" As<sup>7</sup> sehr zärtlich, s. P<sub>2</sub> 143(117)
- Tr<sub>2</sub> 189 (601/2) "Doch unsre Liebe, heisst sie nicht Tristan und Isolde" dto.
- Tr<sub>2</sub> 191/4(606/13) "So stürben wir nur ungetrennt" Todesnacht
- Tr<sub>2</sub> 222(693) "Wohin nun Tristan scheidet, willst du Isold ihm folgen" im Folgenden As häufig mit as abwechselnd = Reich der Todesnacht
- Tr<sub>2</sub> 225 (704/5) "Wo Tristans Haus und Heim, da kehr Isolde ein" Friede im Tod - Nirwana vgl. 224(699) "Das bietet dir Tristan"
- Tr<sub>3</sub> 229(718) Seitenthema des Vorspiels, sehr modulatorisch = Tp und Sp der f-Tonika ohne sehr typisch für As (resp. Des) zu sein
- Tr<sub>3</sub> 242/753) "Im weiten Reich (der Weltennacht" vgl. 225(704) und 223(695): "es ist das dunkelnächtge (Land, daraus die Mutter mich entsandt"
- Tr<sub>3</sub> 249 (777/8) "Das Licht, wann löscht es aus, wann wird es (Nacht im Haus" As = Nacht
- Tr<sub>3</sub> 260/1(812/5) "Es naht es naht mit mutiger Hast" alles auf As zu beziehen (vgl. 173 (550/9) (von S und D ist T(As) ein- als Reminiszenz an das Tag- und Nacht-Gespräch zu verstehen

- 263 (817) "Durch Abendwehen (drang sie bang" nur beru.  
vgl.Brünnhilde:"Abendlich Dämmern" G<sub>1</sub> 132 (48).
- 267 (827) "Sterbend lag ich stumm im Kahn"  
As = Ergebung in den Tod
- 295 (932/3) Nach:"Die Leuchte verlischt, zu ihr, zu ihr"  
Todes-Motiv (Trp.) = Nacht - Tod  
Tendenz diesmal nicht c-moll(vgl.Tr<sub>1</sub> 18), sondern  
→ "Tristan-Akkord" (s.unter as)  
( Das Todes-Motiv mündet in die Einleitungstakte  
des 1.Vorspieles = Sehnen ohne Ende!)
- 297 (942) "Um eine Stunde mit dir noch zu wachen" Zärtlichkeit
- 314 (994/7) "Mild und leise, wie er lächelt"  
nach Sequenz: F (301), Ges (312), G (313) (s.dort)  
endlich die Nirwana-Tonart = As erreicht  
vgl.II.Akt 191-193 (606-613)
- Meistersinger:
- 15 (97) "Die Schleuder zur Hand,(das Haupt von lichten)  
Locken umstrahlt" = typisch für das Spielerische des
- 116 (347) Nach:"Mit der Tafel ward ich fertig schier"  
vgl.117 (349/50) "Singt wem ihr wollt"  
As = Tumult  
vgl.120 (358)"Von falscher Zahl und falschem Gebäud  
schweig ich) schon ganz und gar"  
Funktion: As = ~~c~~ von c-moll!  
= Kampf auf Leben und Tod mit dem Nebenbuhler
- 150 (428) Im Nachspiel des I.Aktes Tumult der Lehrbuben  
(Spieltrieb = As)
- 166 (50) "Ei werd ich dumm" "Liebväterchen, komm, geh kleid  
dich um" nachdenklich (Pogner), schmeichlerisch (Eva)
- 173 (65) "Kein Regel wollte da) passen und war doch kein  
Fehler (drin" As<sup>7</sup> = Zärtlichkeitsbedürfnis Walters  
und Sachsens
- 175 (75 ff) "Ei Kind, lieb Evchen, noch so) spät"  
As = Spiel, Tändelei mit erstem Unterton
- 180/1(86/8) "Könnt's einem Witwer nicht gelingen?" etc
- 187 (102) "Ohne Gnad'versang der Herr Rittersmann"  
vgl.116, 120, 150 und 186 (101)"Wie ging es zu"
- 190 (115/6) "Wo warm die Herzen noch erglühen" As<sup>7</sup> vgl.oben 173  
Zärtlichkeit Evas
- 194 (127/8) "Auch lass uns beraten, wie wir des Beckmessers uns  
entladen" Spieltrieb
- 238 (257/8) "Nur mit dem Beding, nach den Regeln scharf"  
Spielregeln, Katze- und Maus-Spiel zwischen Sachs  
und Beckmesser
- 285 (11/2) "Die Schuh sind abgegeben in Herrn Beckmessers  
Quartier" = spielerisch
- 302 (59) "der hat den Schaden angericht"  
As = lustiger Wirrwar, vgl.M<sub>1</sub> 150 (428)

- M<sub>3</sub> 316 (107) "Gedenkt des schönen Traums am Morgen"  
hier Traum = As (vgl. wesendonk-Lied "Träume"),  
vorher in E (vgl. M<sub>3</sub> 305 (69))  
As = Traum, Mysterium
- M<sub>3</sub> 351 (239/40) "So ganz boshaft doch keinen ich fand"  
Spielcharakter (Mit Bezug auf gewonnenen Kampf (eigentlich c-Tonika))
- M<sub>3</sub> 352/6(244 ff) "Grüss Gott, mein Evchen, ei wie herrlich und stolz  
du's heute meinst" Spiel! typisch!  
vgl. 358 "Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt"  
vgl. M<sub>2</sub> 175/8 (75 ff)
- M<sub>3</sub> 404 (438/9) "Ha, s'ist Sachs (seht Meister Sachs)"  
vgl. Tumult und Wirrwar M<sub>1</sub> 150 (428), auch M<sub>1</sub> 116 (34)  
Funktion: \* der vorhergehenden C-dur-Tonika

## Parsifal:

- P<sub>1</sub> 5 (1/8) Beginn des Vorspiels Glauben
- P<sub>1</sub> 7 (15/6) Gralsmotiv d. Vorspiels Glauben
- P<sub>1</sub> 11/2(33/6) "So wacht doch mindest am Morgen" = Gebet  
vgl. den frühen Morgen in G<sub>2</sub> 160 u. 168 (45 u. 70)
- P<sub>1</sub> 17 (51) "Arabia (birgt dann nichts mehr zu seinem Heil)"  
(Arabien's Wohlgerüche = Blumenmädchen?)
- P<sub>1</sub> 41 (126/7) "Wen er verlockt, hat er (erworben) Eigentlich Es<sup>7</sup>"  
vgl. das Spiel der Blumenmädchen und Rheintöchter
- P<sub>1</sub> 42 (128) "Da Titurel in hohen Alters Mühe" Glaubensreich
- P<sub>1</sub> 44 (135) "Ein selger Schimmer da entfloß dem Grale" Glaube
- P<sub>1</sub> 50 (151/3) "Des Haines Tiere nahten dir nicht zahn"  
As = Spiel, Frömmigkeit  
Tiere, Blumen, Fische im schuldlosen Spiel sind fromm  
Mitleid mit der Kreatur
- P<sub>1</sub> 63 (192) "So recht, so nach des Grales Gnade"
- P<sub>1</sub> 74 (240) "Der Glaube lebt, die Taube schwebt"
- P<sub>1</sub> 76 (245) "Im Grabe leb ich durch des Heilands Huld"
- P<sub>1</sub> 80 (254) "Nach ihm, nach seinem Weihegrusse" As<sup>(7)</sup>
- P<sub>1</sub> 87 (277/84) "Nehmet hin meinen Leib" (abgedunkelt durch f im Bass  
alle im stummen Gebet
- P<sub>1</sub> 91 (293/5) Vor Chor: "Wein und Brot des letzten Mahles"  
Rückkehr zur As-Tonika (Goda)
- P<sub>1</sub> 96 (310/13) "Selig im Glauben"
- P<sub>2</sub> 110 (33) "Sinkt er dir in die Arme" Es<sup>9</sup> frivole Anspielung
- P<sub>2</sub> 117 (57) "Ha er ist schön der Knabe" Es<sup>9</sup> dto.
- P<sub>2</sub> 140 (108) "Noch nie sah ich solch zierles Geschlecht" = Spiel
- P<sub>2</sub> 142 (117/9) "Und willst du uns nicht schelten" As<sup>7</sup>  
typisch für Zärtlichkeit vgl. G<sub>2</sub> 218 u. 229
- P<sub>2</sub> 146/52(126/41) "Komm holder Knabe" (1. mal) sehr typisch  
Rheintöchter - Blumen - Spiel - Traum (pp)
- P<sub>2</sub> 157 (152/7) "Lass mich die Wange dir fühlen" Rückkehr zum warmen  
dunklen As-dur nach nüchternem G- und lichtem A-dur

- 174 (187/8) "Nie sah ich, nie träumte mir" As<sup>7</sup> vgl.u.a.143(117)
- 195 (271) "Den Blick schon auf mir ruhn"  
Glaube - Heiland - Ruhe
- 216 (16) Kundry "erwacht völlig" auf Gralsgebiet, d.h. im  
Glaubensbereich. Vgl.P<sub>3</sub> 214 (13)"Auf! Kundry! Auf!"
- 217 (19) "Ist dies der Dank, dass (dem Todesschlaf noch ein-  
mal ich dich entweckt" As<sup>7</sup> Vgl.P<sub>2</sub> 143 "Und willst  
du uns nicht schelten"  
= Mitleid, Dank
- 218 (23/4) "Durfst ich der Armen heut den Todesschlaf **verscheuchen**"  
= Bereich des Friedens, auf Gott gerichtete Liebe,  
Erlösung im Glauben
- 258 (175/6) "Wenn noch einmal heut sein Segen die Brüder soll  
erquicken"
- 265 (203) "In Sehnsucht nach der verwandten Quelle, der dort  
fließt in des Grales Welle" (Rheingold!)  
As<sup>7</sup> = Sehnsucht nach Berührung, vgl.Tr<sub>2</sub> 111 (334)
- 265/72 (204/33)"Enthüllet den Gral, öffnet den) Schrein"  
Glaubensbereich  
As = Anfang und Ende des Parsifal (Tonika des Werkes)

## As-dur

### Haupt-Charakteristika:

(Die Zahlen beziehen sich auf die Klavierauszugseiten des As-dur-Katalogs, ebendort finden sich die Seitenzahlen für die kleinen Partituren)

- a) Anbetung, Verklärung im Glauben, Dienst im Glauben:  
H 41, Ta 155, 278, L 17,19,21,23,29,33, S 329,341, G 348, F 5,7, 42,44,50,63,74,76,80,87,91,96,195,216,218,258,265,272
- b) Nacht, Dämmerung, Traum, Nirwana: R 63,65, G 120,121,132,160,16 Tr 147,154,161,163,166,173,179,191,222,225,242,249,263,267,295, M 316, P 11,17,174
- c) Spielsphäre (lustiger Tumult): H 178, R 9,31,249, S 26,39,216,238, G 61,132,203,218,229,232,234,270,284,301,321,363 Tr 111,11 M 27,116,150,166,173,175,180,187,194,238,285,302,351,352,404, F 41,50,140,142,146,157
- d) Zärtlichkeit: H 201, R 228, W 300, S 335, G 103,203,218,229,232,246,292,333,348, Tr 40,46,111,117,135,188,189,297,314, M 16 175,190 P 110, 117,142,146,157,174,265
- e) Liebe als Gotteswunder, fromme Liebe: Ta 118,120,125,154,165, L 46,135,246, S 322, G 27,39,40
- f) Mitleid: L 232, Tr.117, P 50,217,218
- g) Selbstbescheidung: Ta 75, S 269,273,281

### Prototypen

(ausserhalb des Wagner'schen Schaffens)

- a) Beethoven: Sonate op.26 1.Satz
- b) " Sonate op.110 1.Satz
- c) " V.Symphonie 2.Satz
- d) Schubert: Impromptu op.142 Nr.2
- e) " Messe Nr.5 in As-dur
- f) Brahms: I.Symphonie 3.Satz
- g) R.Strauss: "Also sprach Zarathustra": "Credo in unum deum"  
U-E-Taschen-Part.S.10/17
- h) G.Mahler: II.Symphonie 2.Satz

as-moll

Holländer:

- 40/1(139/41) "Dich frage ich"  
Der Holländer ruht nicht in Gott  
as = Atheismus, Rebellion, Gottesfrevel
- 42 (148) "Wann brichst du an" (nur kurz berührt)  
= der Tag des Gerichts
- Tannhäuser:
- 34 (56/8) mit Sixte ajoutée im Bass das "Sinken in Erdrückung"<sup>\*)</sup>  
vgl. Höhepunkt des Tristan-Vorspiels
- 47 (127) "doch sterblich ach bin ich geblieben"  
Ernüchterung, "nausée"
- 58 "Komm süßer Freund" (Sohnsucht nach Vereinigung)  
vgl. Ta<sub>1</sub> 34 (56/8)
- 61 "Sag holder Freund" dto.
- 69/70 "Du kehrtest nie zurück" mit Sixte ajoutée  
Enttäuschung, vgl. Ta<sub>3</sub> 246 (629)
- 175 (470/1) "Zurück, des Todes achte ich sonst nicht!"  
Todesverachtung
- 246 (629) Elisabeth: "Er kehret nicht zurück"  
= bittere Enttäuschung, Todesbereitschaft vgl. Ta<sub>2</sub> 175
- 247 (631) "Lass mich in Staub vor dir vergehen"  
Selbsterniedrigung, vgl. 248 (635) "Doch kommt ich  
jeden Fehl nicht büßen" (beidesmal nur kurz berührt)
- 265 (684) "Erlösung nimmer dir erblühn" Verdammung

Lohengrin:

- 7 (48) Vor: "Beginnen soll nun das Gericht"  
as = Tonart des Gerichtes!  
(vgl. Keikobad als Richter in der "Frau ohne Schatten")
- 19/20(54/6) "Seht hin, sie naht, die hartbeklagte"  
vgl. Trauermarsch aus der Beethoven-Sonate op.26
- 21 (61) "Mein armer Bruder" dto.
- 2/3 (102/3) "In düsterm Schweigen richtet Gott" und  
"Du trugest zu ihm meine Klage"  
(Elsa wendet sich an Gott als ihren Richter)
- 6 (140) "Nie sollst du mich befragen"  
1. Mal in as = tragisches Verschulden, Gerichts-Tonart
- 103/4(298) Elsa: "Wer ruft" = Selbsterniedrigung Ortruds
- 153 (453/4) "Das will ich nun empfahn" (Streicher in cis-moll!,  
as = Auflehnung, Rebellion, Gottesfrevel  
(vgl. 154 (457) "Der Deine aag" (Tonart nur berührt)
- 159 (470) "müsst er des Zaubers Wesen meiden"  
mit Sixte ajoutée dto.
- 165/6(492/3) "Hört mich, dem krasses Unheil ihr getan"  
Rebellion, Aufbegehren

\*) Auch hier Mischung von **b** und **#**- Vorzeichnung in den beiden letzten Takten vor "Molto moderato"!

L<sub>3</sub> 231/2(727/31) "Seht Elsa naht die Tugendreiche"  
sehr charakteristisch: Frageverbot hier in ursprünglicher Tonart vgl.L<sub>1</sub> 46  
wirkt wie Trauerkondukt

L<sub>3</sub> 238 (752) "Dass nie sie wollt erfragen" (berührt)  
Lohengrin als Richter

L<sub>3</sub> 358 e (Breitkopf gr.Part.) (Gestrichene Grals-Erzählung)  
"Ein klagend Tönen trug die Luft daher"  
Bezug auf Mordanklage gegen Elsa

#### Rheingold:

R<sub>3</sub> 137 (379) Das erste Mal: Tarnhelm-Motiv in Orchesterpartitis-moll notiert! s.dort

R<sub>4</sub> 234 (661) "mit bösem Zoll zahlt ich den Bau" Reue

R<sub>4</sub> 245 (711/2) "Von Morgen bis Abend" Tendenz nach as-moll  
(Weiterführung über f zu C)  
Reue, bitterer Nachgeschmack

#### Walküre:

W<sub>1</sub> 24 (46) "Wie gleicht er dem Weibe" as mit Sixte ajoutée  
(f) als Basston = Tristan-Akkord  
Argwohn, Eifersucht, Missgunst

W<sub>2</sub> 98 (45) "Unheilig acht in den Bund"

W<sub>2</sub> 123 (115) "Als junger Liebe Lust mir verblich" Ernüchterung

W<sub>2</sub> 138 (168) "Und für das Ende sorgt Alberich, jetzt verstehen  
den dunklen Sinn der Wala"  
Text aufschlussreich: "Wenn der Liebe finsterner Feind  
zürnend zeugt einen Sohn"

W<sub>2</sub> 140 (174) "So nimm meinen Segen" as mit Sixte ajoutée  
Verdammung (das Folgende ist nur um  $\frac{1}{2}$  Ton nach  
oben transponiert)

W<sub>2</sub> 155 (222) "Der Wind mag sie verwehn, die ehrlos dem Edlen  
sich gab" Ernüchterung, "nausée"

W<sub>2</sub> 177 (289) (mit Sixte ajoutée) "Ha, Schande ihm, der das Schicksal  
mir schuf" Verachtung

#### Siegfried:

S<sub>1</sub> 44 (113) "Sie wand sich hin und her"  
interessante Beziehung zum "Tristan-Akkord" auf C  
Höhepunkt des Tristan-Vorspiels! Vgl.W<sub>2</sub> 155 (222)  
Liebesvereinigung - Geburt - Tod

S<sub>1</sub> 46 (118) "Woher heiss ich Siegfried" (Hr. = gis)  
vgl.S<sub>1</sub> 44 Frage nach Erzeugern

S<sub>1</sub> 51 (132) "Dein Vater, sagt sie, führt es, als im letzten  
Kampf er erlag" dto. vgl.S<sub>1</sub> 44 u.46

S<sub>3</sub> 267 (87) "Urmütter Weisheit geht zu Ende"  
Tristan-Akkord! = Schoos der Erde

S<sub>3</sub> 324 (303/4) Nach Siegfried: "Birg meinen Mut mir nicht mehr"  
mit b im Bass (Dominante des unausgesprochenen  
Angst vor Umarmung; Übelkeit, ähnlich derjenigen  
den Höhepunkten im Tannhäuser-Bacchanal und im  
Vorspiel

- 3 328 (316/7) "O Weib jetzt lösche den Brand" Tristan-Akkord!  
Siegfried versucht, die Umarmung zu erzwingen
- 3 329 (320) "Wehe der Schmach der schmählichen Not"  
auch hier nachträglich die "Sixte" = f
- Götterdämmerung:
- 1 6 (5/6) Hr bereiten den "Tristan"-Akkord bedeutungsvoll vor  
(Takt 21 der Einleitung)  
Tiefste Depression nach Optimismus des 3. Siegfried-  
Finales
- 1 13 (31) "Weisst du, wie das wird" (2. Mal) = Weltende
- 1 13 (34) "Gehauner Scheite hohe (Schicht"  
as mit Sixte (f) im Bass dto.
- 1 15 (40/1) "Spinne Schwester und singe" dto.  
Vorahnung des Endes
- 1 20 (55) "Ein wüstes Gesicht wirrt mir wütend den Sinn"  
Subdominante zu es-moll, Bezug auf Alberich  
vgl. W<sub>2</sub> 140 (174)  
vgl. 21 "Aus Not und Neid nagt mir des Niblungen Ring"  
dto.
- 26 (76) "Was Götter mich wiesen" (Tristan-Akkord) gab ich Dir"  
Tendenz → es-moll vgl. G<sub>1</sub> 28 (85)
- 28 (85) "Ein Wissen doch) wahr ich wohl" Tristan-Akkord  
Bezug auf Brünnhildes Hingabe
- 31 (95) "Gedenk der beschildeten Frau, die in tiefem (Schlaf  
du fandst" dto. vgl. S<sub>3</sub> 324 (303/4)
- 50 (193/5) dämonische Eindunkelung der fröhlichen Rheinfahrt  
(Tristan-Akkord → es-moll!) = Schatten Alberichs  
vgl. W<sub>2</sub> 140 (174)  
derselbe Akkord bei "Sehr zurückhaltend" mit Kreuzen  
notiert (wie Anfang des Tristan-Vorspiels) als neuer  
Ausgangspunkt der Gutrunen-Episode (I. Akt)
- 97 (353/4) Hagenwacht: "Hier sitz ich zur Wacht"  
(sc.: Unheil-brütend) Tristan-Akkord  
vom hellen Ges über As, Es und es immer mehr einge-  
dunkelt (zu es-moll gehörig)  
Hagen ist Sohn Alberichs vgl. W<sub>2</sub> 140 (174)
- 99 (362) "Ihr freien (Söhne" Tristan-Akkord  
Tendenz es-moll = Rache, Mord
- 100 (366/7) Beginn des Zwischenspiels dto.
- 113 (414) Nach: "zu brechen Wotans Gebot" Aufregung Waltrautes,  
Angst vor Weltende
- 116 (422) "Die hatte ein Held ihm geschlagen" = Schmach
- 120 (440/1) "Des tiefen Rheines Töchtern" (Tendenz → es)  
Bezug auf Weltende
- 121 (445) "Dich o Schwester (beschwör ich nun"  
Angst vor Götterdämmerung
- 122 (447) "Ende der) ewigen (Qual" Tristan-Akkord dto.
- 136 (501/2) "Verrat" (bei Erscheinen des "falschen Gunter"  
Hr. = gis-moll  
as-moll stellt immer "Verrat" dar, auch in der Liebes-  
umarmung des Tristan-Vorspiels wird das "Urbild der  
Liebe" verraten

- G<sub>1</sub> 143 (529/30) Brünnhilde schreit, wenn ihr der Ring entrissen wi  
(im Zweikampf) sehr typisch, vgl. Höhepunkt Tristan  
spiel, Gewaltanwendung vgl. S<sub>3</sub> 328/9 (316/7)
- G<sub>2</sub> 151 (118) "fahl und bleich) hass ich die Frohen"  
Tristan-Akkord mit Entsagungs-Motiv, vgl. G<sub>1</sub> 97 u. 9
- G<sub>2</sub> 153 (123/4) "Der ewigen Macht wer (erbte sie" Tristan-Akkord  
Rache der Nibelungen vgl. W<sub>2</sub> 140 (174)
- G<sub>2</sub> 155 (129) "ihn zu verderben taugt uns nun einzig"  
Mordgedanken vgl. G<sub>1</sub> 99 u. G<sub>2</sub> 151
- G<sub>2</sub> 157 (130) "Zwar stark nicht genug (den Wurm zu bestehn"  
Alberich schürt Hagens Rache
- G<sub>2</sub> 158 (131) vor: "den Ring soll ich haben" Mordplan
- G<sub>2</sub> 159 (132) vor: "Schweige die Sorge" Fluch-Motiv dto.
- G<sub>2</sub> 150 (145) Abschluss des Hr.-Morgenvorspiels und Ansatz des  
Tarnhelm-Motivs, wenige Takte später enharmonische  
Verwechslung → gis-moll  
as = Nachtdunkel, gis = Tagesgrauen
- G<sub>2</sub> 169 (71) "Durch des Geschmeides Tugend wünscht ich mich  
schnell(hierher"
- G<sub>2</sub> 177 (102/5) "Welche Not ist da" (vorher: "Hoiho, Hagen" 2. Mal)  
(mit Sixte ajoutée) böse Vorahnung (unterbewusst):  
Bezug auf Not der Götter<sup>+</sup>) und Siegfrieds Tod
- G<sub>2</sub> 198 (173/4) Szenenbemerkung: "Brünnhilde bleich und gesenkten H  
as = Übelkeit, Schmach, vgl. G<sub>1</sub> 143 (529/30)  
vgl. 199 (179) Brünnhilde blickt nie auf! dto.
- G<sub>2</sub> 203 (193) Brünnhilde: "Er Siegfried" Fluch-Motiv (2. Fg. = g  
vgl. Gewalttat G<sub>1</sub> 143 (529/30)
- G<sub>2</sub> 208 (208/9) "Und Siegfried gewann ihn durch Trug" Tristan-Akko  
Hagens Mordplan vgl. G<sub>1</sub> 99, G<sub>2</sub> 155
- G<sub>2</sub> 209 (210) "Betrug" Tendenz → es-moll  
Frevel, Schmach
- G<sub>2</sub> 247 (352) Hagen: "Er falle" Tristan-Akkord  
Mordplan
- G<sub>2</sub> 253 (371) "Albenvater, rächender Gott" "Nachthüter"  
sehr typisch!
- G<sub>3</sub> 282 (80) "Aus des Rheines Gold ist der Ring geglüht"  
Rheingold-Fanfare mit Tristan-Akkord  
Bezug auf Nibelungen-Hass
- G<sub>3</sub> 285 (91/2) "Weiche dem Fluch, ihn flochten nächtlich webende  
Nornen" Tristan-Akkord!  
Bezug auf den Tod Siegfrieds und das Ende der Götter
- G<sub>3</sub> 287 (98) vor: "Der Welt Erbe (gewänne mit ein Ring"  
vgl. Wotans Nibelungensegen #2 140 (174) "So nimm  
Segen, Nibelungensohn"  
Siegfried gerät in die Auseinandersetzung Wotan-Al  
schuldlos hinein
- G<sub>3</sub> 338 (280) "Sie haben Siegfried erschlagen" Tristan-Akkord  
Nibelungen-Rache
- G<sub>3</sub> 342 (298/9) "zur Rache) schreitet sein Weib" Bezug auf Weltend  
(vgl. Götterdämmerungsmotiv unmittelbar vorher)

---

<sup>+</sup>) vgl. das Motiv der Götterdämmerung auf G<sub>2</sub> 173 und

- (302) Guttrune: "Weh, dass du dem Haus genaht" Tristan-Akkord unbegründeter Hass Guttrunes
- (344) nach: "Send ich die beiden nun heim" = Weltende  
Fluchmotiv: zu as-moll gehörig, vgl. unter ges-moll
- Tristan:
- Höhepunkt im Tristanvorspiel  
as mit Sixte ajoutée = S des vorherigen es-moll(II<sup>7</sup>)  
Todeswille = Orgasmus, gleichzeitig Rückkehr ins Leben  
(Vermischung von b und ♯-Vorzeichnung  
erneutes Sehnen = a)+)
- (39/40) "Von der Heimat scheidend kalt und stumm"  
(Mottl: "Isolde teilnahmslos vor sich hinstarrend")  
as = Vereinigungswille (im Unterbewussten!) vgl. Vorspiel  
(oS zum folgenden Abschluss der Tröstung in Es)  
vgl. 16 (43) "Luft, Luft, mir erstickt das Herz"  
Tendenz → es (Mord, Selbstmord)
- (226) "nun wieder nimm (das Schwert"  
Tristan stellt sich dem (unrühmlichen) Tod
- (259/60) "Betrug auch hier, mein die) Hälfte, Verräter ich trink  
sie dir"  
Sturz in die Todes-(Liebes-)Nacht und Erwachen in erneu-  
tem Sehnen, vgl. Tristan-Vorspiel-Höhepunkt  
= as mit Sixte ajoutée
- (298/9) vor: "Was ist Brangäne, welcher Ruf" Tristan-Akkord als  
Erkenntnis der Schuld (Szenenbemerkung: "Tristan starrt  
wie sinnlos nach dem Lande") = Übelkeit, "nausée"  
Vermischung der Vorzeichen vgl. Tr. 8 (16)
- (364) "Des unseligen Trankes (dass ich einmal nur der Herrin  
Willen trog" Tristan-Akkord (im Orchester mit ♯♯)
- (449/50) "Dem härtesten Feinde (Hass und Klage"  
Tristan-Akkord  
Orchester mit ♯♯ notiert (gis-moll) = missgelaunt, irritiert  
Tristan hingegen in as-moll (Todeswillen Tristans)
- (514/5) "Mein Tag (3<sup>7</sup>. — C) war da vollbracht" = Tristan-Akkord  
as = vollbracht
- (520/2) "Durch des Todes (as) Tor, wo er mir floss (Ges),  
weit (as) und offen (Ges) er mir erschloss"  
(as) Tod - Schooss (Cea)
- (536) "O nun waren wir Nachtgeweihte" Tristan-Akkord =  
Bejahung des Ausserhalb-jeder-Norm-Stehens
- (540/1) "Wer des Todes Nacht liebend erschaut, wem sie ihr (tief  
Geheimnis vertraut"  
Orgelpunkt auf f bereitet den "Tristan-Akkord" vor  
über As - A - f. Auf dem Wort "Geheimnis" wird  
Tristan-Akkord enharmonisch verwechselt,  
das Geheimnis: Sterben und Geboren-Werden sind identisch,  
werden aber enharmonisch differenziert  
(vgl. Tristan-Vorspiel: Höhepunkt)
- (543) "Wie eitel Staub der Sonnen" (noch gis-moll-Bezug!)  
sind sie vor dem zersponnen" (mit h notiert)  
as = Todes-Nachtbereich

- Tr<sub>2</sub> 171/2 (546) "das Sehnen hin zur heiligen Nacht, wo urewig einzig wahr, Liebeswonne ihm lacht"  
wieder ambivalente Notierung: "heiligen" (as) mit Sixt ajoutée neben "wahr" (alterierter DD mit Tendenz → A-dur = Liebeswonne)
- Tr<sub>2</sub> 178 (564/5) "Selbst dann bin ich die Welt" Tristan-Höhepunkt  
Ich - Welt - Orgasmus = unio mystica  
gleich darauf Rückkehr zu neuem Leben und Sehnen: "wonngehehrstes Weben" → a resp. A  
E/ →
- Tr<sub>2</sub> 190 (605) "Wär Tristan (der Tod gegeben)  
= Tod, Aufhebung der Gemeinschaft ("und")
- Tr<sub>2</sub> 223 (694) "Dem Land das Tristan meint" = Totenreich  
vgl. 222 (693) unter As  
aber auch Neugeburt aus Tod: "was da sie mich gabar, ihr Liebesberge war" 224 (697)
- Tr<sub>2</sub> 225 (702) "Nun führst du in dein Eigen, dein Erbe mir zu zeigen" dto.
- Tr<sub>3</sub> 236 (735) "Meine Herde?" ("Herr, das mein ich" Tristan-Akkord (Tristan ist noch abwesend, vgl. Tr<sub>3</sub> 242 (752/3))
- Tr<sub>3</sub> 242 (752) "Doch (was ich sah, das kann ich dir nicht sagen" (Tristan-Akkord gestreift)  
sc. das Reich des Todes
- Tr<sub>3</sub> 242 (752/3) "Ich war, wo ich von je gewesen"  
(= in der Todes-Nacht)
- Tr<sub>3</sub> 244 (757/8) "Isolde (noch im Reich der Sonne" Tristan-Akkord  
sc.: Anklage; wir sind doch "Nachtgeweihte"  
vgl. Tr<sub>2</sub> 168 (536)
- Tr<sub>3</sub> 249 (778) "Wann wird es Nacht im) Haus" = Tristan-Akkord  
bei Tristan (Singstimme) = Erschöpfung = as (mit h notiert), im Orchester bereits neue Aktivität (Kurwer
- Tr<sub>3</sub> 266 (824/5) "Sehnen, im Sterben mich zu sehnen" Tristan-Akkord  
Text typisch!
- Tr<sub>3</sub> 269 (833) "Da ward der sehrendste Zauber erlesen" Tristan will sterben = as, das Orchester notiert mit \*\*, wie Anfang des Vorspiels: "Dass nie ich sollte sterben"
- Tr<sub>3</sub> 273 (847/8) "Ich selbst ich hab ihn gebraut" Selbstanklage
- Tr<sub>3</sub> 274 (850/1) "aus ... Wunden hab ich) des Trankes Gifte gefunden"
- Tr<sub>3</sub> 274 (854) "verflucht sei furchtbarer) Trank"  
Zerreissprobe, Nervenzusammenbruch = gis-Notation
- Tr<sub>3</sub> 276 (860) "Was je minne sich) gewinnt" = gis-Notation  
vgl. Tr<sub>3</sub> 274  
nach as enharmonisch verwechselt vor: (860/1) "O won  
nein er reit sich" Auf furchtbare Spannung folgt vor  
übergehende Entspannung vgl. 270 (838) "Mich wirft di  
Nacht dem Tage zu"  
Erregungszustand, vgl. Tr<sub>3</sub> 274 (854) s. auch unter gis
- Tr<sub>3</sub> 295 (934) Szenenbemerkung: Tristan sinkt langsam in Isolde's Ar  
zu Boden = Höhepunkt des Tristanvorspiels, aber rein  
as-Notation, erst bei Einsatz Isolde's "Tristan, (ha"  
Notierung(\*) → a-moll (Noch im Sterben ungestilltes  
Sehnen ---)

## Meistersinger:

- 203 (159) "Und ich ertrüg es sollt' es nicht (wagen"  
Erstmals "Tristan-Akkord" in Meistersinger  
Aggression, Rauflust vgl. S. 324 u. 328/9
- 211 (181) "Drauf zu, den) Lungrer mach ich (kalt" dto.
- 285 (10/1) Wahnmotiv vor "Ach Meister wollt mir verzeihn"  
as mit Sixte ajoutée = Angst vor neuen Prügelein
- 288 (147) Pantomime, Auftritt Beckmesser (as mit Sixte ajoutée)  
= Katzenjammer, Erinnerung an Prügel
- 277 (335) "Morgen voller Wonne" Funktion: oDD → Ges(T)
- \* Parsifal:
- (18) Verdüsterung des Glaubens-Motivs "Etwas zurückhaltend"  
Tristan-Akkord (Amfortas-Schuld?)
- (19) Anfang der Bläser-Durchführung des Glaubensmotivs  
zwischen moll und dur schwankend  
Tendenz: as es . b . Es
- 31) Fakt 7 finsterstes Absinken des Vorspiels vor Aufhellung  
in Friedensbereich Es 7
- (65) "Woher dies heimliche Gefäss"
- (73) "Was liegst du dort wie ein wildes) Tier"
- (78) "Nichts hat sie mit euch gemein"  
Im Unterbewusstsein ahnt Gurnemanz die Zusammenhänge  
zwischen Amfortas und Kundry vgl. P. 1 29 (87)
- (87) "Dann brach ein Unheil wohl herein"  
sehr typisch Tristan-Akkord!
- (92) vor: "Das ist ein andres, (jedem ists verwehrt"  
Tristan-Akkord
- 106) "Titurel, der fromme Held"  
as (resp.es) als Symbol von Alter, Tod
- (128/9) "Amfortas liess es da nicht ruhn"
- (153) "Was tat dir der treue Schwan?" (nur berührt)
- (161/2) "da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel"  
mit Sixte ajoutée
- (169/70) nach: "Versäumt den König im Bade nicht, helfft"  
Trauerkondukt für Schwan
- 242) "Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt"  
Stimme "wie aus einem Grabe" (Szenenbemerkung)  
des und ges gehören zu as (T)  
(S) (Med.)
- (245) "Lebe, leb' und lass mich sterben"  
vgl. 77 (246) "Du büsst im Dienste deine Schuld"
- (276) Cello-Solo vor Abendmahlspruch  
Mottl-Anmerkung "Hier kniet Amfortas zu inbrünstigem  
Gebet nieder" = Schuldbewusstsein
- 7 (24) Der "grässliche Schrei" Kundrys beim Erwachen  
Tristan-Akkord!
- 8 (23) "Gefällt's dir bei mir nicht besser"  
wirkt zu As (Blumen) gehörig
- 7 (57/8) "O, o wehe mir" Kundry erliegt der Verführung  
Klingsors "Er ist schön, der Knabe"

- P<sub>2</sub> 118 (59/61) "Ho, ihr Wächter, ho Ritter" Unheil
- P<sub>2</sub> 124 (82/3) vor:" hier, hier war das Tosen" (Sixte ajoutée)  
Tristan-Akkord, Bass = Ges
- P<sub>2</sub> 166 (172/3) "Ja uns, nein uns" "Lasst ab ihr fangt mich nicht"  
Tristan-Akkord
- P<sub>2</sub> 179 (204) "Wehe) Wehe (was tat ich, wo war ich" mit h notiert  
Tristan-Akkord
- P<sub>2</sub> 180 (206) "Wo irrtest du hin, ihrer vergessend"  
Tristan -Akkord
- P<sub>2</sub> 183 (214) "Die Leib und Leben einst dir gegeben" Tristan-Akko
- P<sub>2</sub> 186 (235) vor:"Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäß"  
(Aufstieg des Gralsmotivs)  
vgl.(236/7) "auf das Heilsgefäß" Abgrund = as  
"Die Klage um das entweihete Heiligtum" Tristan-Akko  
as = entweiht
- P<sub>2</sub> 187 (242/3)
- P<sub>2</sub> 188 (243/4) "So rief die Gottesklage furchtbar laut mir in die
- P<sub>2</sub> 196 (273) "Ein Sünder sinkt mir in die Arme. Da lach ich"  
(Sixte ajoutée) Tristan-Akkord
- P<sub>2</sub> 206 (291) "O Elend) aller Rettung Flucht"  
sc. es gibt keine Rettung
- P<sub>2</sub> 201 (293/4) "Nach der Verdammnis Quell zu schmachten"
- P<sub>2</sub> 202 (300) "Schuf dich zum Gott die (Stunde"
- P<sub>3</sub> 213 (10) letzter Takt Szenenbemerkung: "Dumpfes Stöhnen  
von Kundrys Stimme"
- P<sub>3</sub> 215 (14) "Kalt) und starr, diesmal hielt ich sie wohl (für to
- P<sub>3</sub> 221 (31) "Der heute bar jeder Wehr, sein heilig Blut der sünd  
Welt zur Sühne bot"
- P<sub>3</sub> 223 (40/1) "O heiligster Tag an dem (ich heut erwachen sollt"  
Tristan-Akkord, aber Tendenz → Ges  
= Heiligkeit
- P<sub>3</sub> 233 (78) "Der Rettung letzter Pfad mir schwindet"  
Tristan-Akkord = Ohnmacht, Überanstrengung, Übelkeit

## Haupt-Charakteristika:

Lebessvereinigung, Todestor, "Nachtgeweihte":

a 34,58,61 S 44,46,51,267,324,328, G 26,28,31 Tr.8,14,88,163,165,  
58,170,171,172,173,190,223,224,225,236,242,244,249,266,269,295  
8,10,24,29,32,75,76,107,117,124,166,179,183,196,213,215

ottesirevel, der rächende Gott, Hass, Rebellion: H 40 L 153,159,165  
24,98,138,140,177 G 20,50,97,99,100,151,153,155,157,158,159,160  
p9,247,253,282,285,287,338,342,344, Tr 88,146,274

richt, Verdammnis, Weltende: H 42, Ta 265 L 17,19,21,32,46,231,238  
18 u (Gr.Orch.Part.) 140, G 6,13 (kl.Part.31 u.34) 15,113,120,121  
22,177,287,253 Tr 274 P 201

rnüchterung, Ermattung, Enttäuschung, Schuldbewusstsein, Ekel:  
34,47,69 R 234,245 W 123,155 Tr 8,100,236,249,276,295 P 76,186,  
17,196,233

lbsterniedrigung, Reue, Selbstanklage, Schmach: Ta 247 L 103  
234,245 W 155 G 116,198,199, Tr 76,121,273,274, P 77,87,179  
10,188,200

rwalttat, Mordplan, Angst: S 324,328,329 G 136,143,177,203,247,338  
203,211,285,328 P 51,53,118 124

desbereitschaft: Ta 175,246 Tr 76,88, 163,168,171,190,223,225,244  
19 P 76,221

Prototypen

(ausserhalb des Wagner'schen Schaffens)

ethoven: Trauermarsch aus der Sonate op.26

.Strauss: "Frau ohne Schatten"

1) Keikobad-Motiv, gr.Fürstner-Part.S.1

2) "Zur Schwelle des Todes", ibidem S.357 (vgl.S.350/2  
u.S.362/3)

3) "Hörst du den Ton? Der lädt zum Gericht"  
ibidem S.471 (vgl.S.474)

## A-dur

A-dur greift sehr an, ob er gleich brilliert und ist mehr zu klagerden und traurigen Passionen als zu Divertissements geneigt; insbesondere schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen.

Mattheson a.a.O.

### Prototypen:

- a) Mozart: "Seid uns zum zweiten Mal willkommen, ihr Männer in Sarastro's Reich" ("Zauberflöte")
- b) Beethoven: Symphonie Nr.7
- c) Weber: "Schelm halt fest" ("Freischütz" Duett Agathe-Ännchen)
- d) Hindemith: "Selig bin ich" ("Harmonie der Welt" Ende des 2. Aufzugs)

### Richard Wagner:

- 1) H<sub>2</sub> 78 ff (256 ff) Spinnenor "Summ und brumm du gutes Mädchen"
- 2) H<sub>2</sub> 109 ff (337 ff) "Das Schiffsvolk kommt mit leeren Magen" (Rüpi vor Freude)
- 3) H<sub>2</sub> 143 (436) Erlösungs-Motiv nach: "wird es, du Ärmster, die durch mich zu Teil"
- 4) L<sub>1</sub> 5,7 (1/14) Vorspiel zum 1. Aufzug. Der heilige Gral
- 5) L<sub>1</sub> 40/1 (126/7) "Gegrüsst, du gottgesandter Mann"
- 6) L<sub>1</sub> 42 (128) "Nun sei bedankt, mein lieber Schwan, zieh durch die weite Flut zurück"
- 7) L<sub>1</sub> 42 (129/30) "Wie fasst uns selig süßes Grauen, welch hold Macht hält uns gebannt"
- 8) L<sub>1</sub> 44 (135) "Zum Kampf für eine Magd zu stehn, der schwere Klage angetan, bin ich gesandt"
- 9) L<sub>1</sub> 47 (142) "Mein Schirm, mein Engel, mein Erlöser"
- 10) L<sub>1</sub> 48 (145 ff) "Welch holde Wunder! Ist's Zauber, der mir angetan? Ich fühl das Herze mir vergehen"
- 11) L<sub>1</sub> 66 (200) "Durch Gottes Sieg ist nun dein Leben mein, ich schenk es dir, mögst du der Reu es weihn"
- 12) L<sub>1</sub> 71 (215/6) "Den Sieg hab ich erstritten"
- 13) L<sub>2</sub> 131 (385) "Dass ihr den fremden gottgesandten Mann"
- 14) L<sub>2</sub> 161 (477/8) "Heil den Schützer von Grabent" (unmittelbar vorher: "Heil dem König" = C-dur!)
- 15) L<sub>2</sub> 187 (561) "Heil dir Elsa"
- 16) L<sub>3</sub> 204 (628/9) "Wie hehr erkenn ich unsrer Liebe Wesen! Die n sich sahn, wir hatten uns geahnt"
- 17) L<sub>3</sub> 206 (634) "Ist dies nur Liebe? wie soll ich es nennen, d wort so unaussprechbar wonnevoll"
- 18) L<sub>3</sub> 212/3 (657/9) "An meine Brust du süsse Reine"
- 19) L<sub>3</sub> 215 (667) "Aus Glanz und Wonne komm ich her"
- 20) L<sub>3</sub> 240 (761 ff) Grals-Brzählung "Im fernen Land, unnahbar eurschritten, liegt eine Burg, die Monsalvat genannt, ein lichter Tempel stehet dort inmitten"
- 21) L<sub>3</sub> 358 e (ungekürzte Grals Erzählg. Gr.Part.Br.u.H.) "Durch Flüsse und durch Meereswogen hat mich der treue Schwan dem Ziel geahnt"

- 160/1 (445 ff) "Ist der Mut verleiht seine Macht" (Lanzelin Loges, Schering), vgl. R. 173 (476 ff) und R. 177 (485 ff)
- 180/1 (493/7) "Nur schnell hinauf: dort ist er unser" ("Siegestanz" nach Alberichs Ergreifung)
- 17/18 (31/3) "Die Sonne lacht mir nun neu" anschliessend: Sieglinde-Motiv Mottl-Anmerkung: "Zart bewegt" Wagner-Notiz in Klavierskizze: "I. l. d. g." = "Ich liebe dich grenzenlos" (Sieglinde weicht Siegmund einen Labetrunk)
- 127 (128/30) "Dass kühner Kämpfer Scharen ich sammle in walhalls Saal"
- 138 (414) "Gehorchen soll mir alles Heer" (Mime hüpft vor Freude)
- 206 (132 ff) "Hei Siegfried gehört nun der Nibelungen Hort" (Stimme des Waldvogels, "luftige" Flageoletttöne der Bratschen und Celli)
- 314 (264/6) "Heil euch ihr Götter"
- 42 (150 ff) "Sehr aufgeregt" Nachschauen Brünnhildes nach Siegfrieds Anbruch: Überschwengliche Liebesempfindung.
- 47 (170 ff) 2. Teil der Rheinfahrt  
quasi: blaues Wasser (F=hellgrün, Es=braun-gelb)
- 127 (464/6) "Denn selig aus ihm leuchtet mir Siegfrieds Liebe! O liess sich die Wonne dir sagen!"
- 238 (322/3) "Unwissend zählt ihn mein Zauberspiel, das ihn vor Wunden nun gewahrt" (Innige Zärtlichkeit) vgl. Mottl-Bemerkung G. 239 (325) "Nun wird sie leicht - Sonstige Erinnerungen" (1 Takt vor "Niemals das wusst ich")
- 279 (71/2) "Hehe, ihr muntern Wasserminnen"
- 304 (150/3) "Doch wasserwild zeigte sich nur"
- 305 (154/5) "Mich dürstet"
- 327 (228/9) "Ach dieses Auge ewig nun offen"
- 328 (232) "Wasser braun"
- 6 (6/11) Seitenthema (Holzbläser) des Vorspiels "Zart"
- 35 (93/4) "Die Morold schlug, die Wunde, die heilt'ich, dass er gesunde" (liebevoller Pflege, Zärtlichkeit) Mottl-Bemerkung: "Sehr weich, auch in den Bewegungen"
- 47 (132/3) "Wer gleiche dem Mann an Macht und Glanz"
- 91 (271/2) "Was träumte mir von Tristans Ehre" Mottl-Anmerkung: "Sehr leidenschaftlich"
- 93/4 (278/30) "Sehrender Linne schwellendes Blühen, schmachtender Liebe seliges Glühen"
- 126/7 (382/4) "Wie sie es endet, wie sie es endet, was sie mir köre, wohin mich führe, ihr werd ich zu eigen"
- 138/9 (422/3) "Unbekannte, nie Bekannte, überschwenglich, hocharbait!"

- 45) Tr<sub>2</sub> 152 (469/70) "Was dich ungliss mit hehrster Pracht"
- 46) Tr<sub>2</sub> 172 (547/8) "Urewig einzig wahr, Liebeswonne ihm lacht"  
Szenenbemerkung: "Tristan...senkt sich vor ihr auf die Knie"
- 47) Tr<sub>2</sub> 176 (559/60) "leuchten lachend Sterne der wonne"
- 48) Tr<sub>3</sub> 233 (726) "was weckt sie mich" Szenenanmerkung: "er schlägt die Augen auf"
- 49) Tr<sub>3</sub> 279 (866/8) "kommt sie sanft ans Land gezogen, sie lächelt mir Trost" (Innigste Empfindung)
- 50) M<sub>1</sub> 64 (195/6) "Habt Dank der Güte, aus tiefstem Gemüte"
- 51) M<sub>2</sub> 196/8 (133 ff) "Ja ihr seid es, nein du bist es. Alles sag ich, denn ihr wisst es, alles klag' ich, denn ich weiss es, ihr seid beides: Held des Preises und mein einz'ger Freund" (Überschwang)
- 52) M<sub>2</sub> 200 (147) "Ich sang voll Lieb und Gluth"
- 53) M<sub>3</sub> 286 (14/5) "Wenn ihr mich schlägt, streichelt sie mich und lächelt dabei holdseliglich"
- 54) M<sub>3</sub> 369 (308/9) "durch dich erwacht' ich, durch dich nur dacht' ich edel, frei und kühn" (romantische Verehrung)
- 55) P<sub>1</sub> 38 (115) "Dem Heiltum baute er das Heiligtum"
- 56) P<sub>1</sub> 45 (137) "Durch hell erschauter Wortzeichen Male" (Gralswelt)
- 57) P<sub>1</sub> 64 (196) "Vom Bade kehrt der König heim"
- 58) P<sub>3</sub> 239 (100/1) "Mein erstes Amt verricht ich so" Szenenanmerkung: "schöpft ...wasser aus dem Quell"
- 59) P<sub>3</sub> 249 (135/6) Nach: "Gestatte Herr, dass dein Knecht dich geleite" Parsifal-Motiv "Hier hebt Parsifal den Speer hoch" (Mottl-Anmerkung)
- 60) P<sub>3</sub> 262 (191/2) "Nur eine Waffe taugt, die Wunde schliesst der Speer nur, der sie schlug"

#### Haupt-Charakteristika:

- a) gottgesandt: 3,5,8,9,11,12,13,14,15,25,28,55,58,59,60
- b) Schwärmerei, Hingerissen-Sein, Uermass der Empfindungen (wonnig, selig): 9,10,16,17,18,24,29,31,32,37,38,39,41,42,43,44,46,47,48,49, 50,51,52,53,54
- c) Die "blaue Blume" der Romantik: 7,9,10,16,37,38,44,46
- d) Wasserbläue (Trunk, Bad): 6,21,30,33,34,35,57,58
- e) Himmelsbläue, Glanz, Auge, ätherisch: 4,19,20,40,45,47,48,56
- f) Rhythmus, Tanz, Scherzo: 1,2,22,23,26

## a-moll

## Prototypen:

- J.S.Bach: Präludium Nr.20 (aus dem 1.Teil des Wohltemp.Klaviers)  
 Beethoven: Allegretto aus der 7.Symphonie  
 Mendelssohn: Schottische Symphonie (Nr.3)

## Rich.Wagner:

- 12 99 ff (309 ff) Senta-Ballade "Johohoe!" <sup>†</sup>)  
 "Traft ihr das Schiff im Meere an"  
 23 253 (663 ff) "Inbrunst im Herzen, wie kein Büsser je sie ge-  
 fühlt, sucht ich den Weg nach Rom" (Balladen-Ton)  
 1 47 (141) "Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge  
 tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein  
 Nam und Art" (Einsamkeit, Saga-Ton)  
 2 91/2 (256/7) "Die du im düstern Wald zu Haus"... (259/60) "Dies  
 alles, ja, ich sagt und zeugt es dir"  
 2 96 (271/2) "Ha dann begriff ich sein Verbot"... "Nun hör:  
 Niemand hier hat Gewalt"  
 2 113/4 (333/4) "Wie kann ich solche Huld dir lohnen, da macht -  
 los ich und elend bin"  
 2 129 (378) "Wer sein noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt,  
nach Reiches Recht derselben Acht verfällt"  
 2 144 (424) "Der sei von mir des Gottestrugs beklagt"  
 2 167 (496/8) "Den dort im Glanz ich vor mir sehen, den klage  
 ich des Zaubers an"  
 3 222 (993/6) "Dort will ich Antwort ihr bereiten, dass sie  
 des Gatten Art erschau"  
 3 268 (849/50) "In der Ferne wird Lohengrin wieder sichtbar. Er  
 steht mit gesenkten Haupte, traurig auf seinen  
 Schild gelehnt..." (Szenenanmerkung) Balladen-Ton  
 2 99/100 (270 ff) "Immer ist Undank Lozes Lohn! Für dich nur be-  
 sorgt, sah ich mich um, durchstößt im Sturm  
alle Winkel der Welt" Balladen-Ton  
 157 (438) "Von Nibelheims nächt'gem Land vernehmen wir  
 neue Mär"  
 99/200 (555/7) "doch an allem was war, ist und wird, frevelst  
 Ewiger du, entreisest du frech mir den Ring"  
 Regelwidrig (vgl. die vorhergehende Auseinander-  
 setzung R<sub>4</sub>196 (545 ff))

---

<sup>†</sup>) Die Senta-Ballade stand ursprünglich in a-moll, wie die Original-Partitur des Wagner-Archivs im Bayreuther Festspiel zeigt, auch auf einem Skizzenblatt des Glaspapp-Museums, Bayreuth, steht das Thema der Ballade in a-moll. Die unorganischen "Naht"-Stellen vor und nach der Ballade beweisen deutlich, dass es sich um eine nachträgliche Transposition handelt.

- 15) W<sub>1</sub> 30 (60) "Mich dünkt von dem wehrlichen Paar vernahm ich dunkle Sage"
- 16) W<sub>1</sub> 42 (92 ff) "Ein Schwert verhiess mir der Vater, ich fand es in höchster Not" (Leinsankeit, Saga-Ton)
- 17) W<sub>2</sub> 87 (1 ff) Vorspiel zum 2. Aufzug "Hefti." (Tempo- und Ausdrucksvorschrift), Unrast, Suchen, Sehnen
- 18) W<sub>2</sub> 129/33(133) "der der Liebe fluchte, er allein nützte neidisch des Ringes Runen zu aller Edlen endloser Schmach = Rastlosigkeit, Widerstreit der Gefühle, Saga-T
- 19) W<sub>2</sub> 149/50(201/5) "So sah ich Siegvater nie, erzürnt ihn sonst wohl auch ein Zank" Widerstreit der Gefühle, tragische Lieb
- 20) S<sub>1</sub> 44 (112) "Einst lag wimmernd ein Weib da draussen im wilden Wald" Saga-Ton
- 21) S<sub>1</sub> 62 (173/4) "Wie werd ich den Lauernden los, verfänglich muss ich ihn fragen"
- 22) S<sub>1</sub> 71 (200/1) "Was zu wissen dir frommt, solltest du fragen: Kunde verbürgte mein Kopf"
- 23) S<sub>1</sub> 74 (208/9) "Sag mir zum ersten: welches ist das Geschlecht, dem Wotan schling sich zeigte und das doch das liebste ihm lebt" Widerstreit der Gefühle, Saga-T
- 24) S<sub>1</sub> 74 (209/11) "Wenig hört ich von Heldensippen, der Frage doch mach ich mich frei"
- 25) S<sub>3</sub> 313 (261/2) "Durch das Feuer drang ich, das den Felsen umbrann" Saga
- 26) G<sub>1</sub> 56 (215/6) "Siegfried, der Wälsungenspross, der ist der stärkste Held" Saga
- 27) G<sub>1</sub> 90 (324/5) "Bricht ein Bruder den Bund, trägt den Treuen der Freund" Übereinkunft
- 28) G<sub>3</sub> 280 (77/8) "So singet, was ihr wisst" Saga-Ton
- 29) Tr<sub>1</sub> 5/8 (1/18) Vorspiel zum 1. Aufzug, Sehnen, Suchen, Liebesnot
- 30) Tr<sub>1</sub> 51 (141) "Kennst du der Mutter Künste nicht?" "Wähnst du die alles Klug erwägt, ohne Rat in fremdes Land hätt' sie mit dir mich entsandt" Saga-Ton
- 31) Tr<sub>1</sub> 90/1 (267/8) "Wehe, weh! Unabwendbar ew'ge Not für kurzen Tod"
- 32) Tr<sub>1</sub> 101 (304/5) "O Wonne voller Glücke, o truggeweintes Glücke"
- 33) Tr<sub>2</sub> 130 (395/7) "Dass hell sie dorten leuchte, wo sie dein Licht verschauchte. Zur Warte du, dort wache treu! "Breiter" (Mottl: Tempoanmerkung) Balladen-Ton
- 34) Tr<sub>2</sub> 168 (533/4) "um einsam in öder Pracht schimmernd dort zu leben Tempovorschrift: viel langsamer werdend
- 35) Tr<sub>2</sub> 222 (692/3) "O König, das kann ich dir nicht sagen und was du fragst, das kannst du nie erfahren"
- 36) Tr<sub>2</sub> 224 (701) "Als für ein fremdes Land der Freund sie einstens
- 37) Tr<sub>3</sub> 250 (778/9) "Der einst ich trotzt, aus Treu zu dir, mit dir nun ihr nun muss ich mich sehen"
- 38) M<sub>1</sub> 12 (68) "Gab er uns des Heils Gebot"
- 39) M<sub>1</sub> 23 (92/3) "Das eben schuf mir so schnelle Qual" Liebesnot
- 40) M<sub>1</sub> 25 (99/100) "Aah David, was ihr für Unglück schuft! Der liebe Schelm" Liebesnot
- 41) M<sub>1</sub> 42 (142/4) "Der kurzen Liebe, der vergess'ne Ton"

- M<sub>1</sub> 106 (313/4) "Was euch zum Liede Richt und Schnur, vernehmt nun aus der Tabulatur" \*
- M<sub>1</sub> 131 (391) "Dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber ich nichts drauf schreiben soll? Das Sprüchlein"
- M<sub>2</sub> 188 (103) "Mein Kind für den ist alles verloren und Meister wird der in keinem Land" Spruchweisheit
- M<sub>2</sub> 202 (154) "Nichts steht zu hoffen, keine Wahl ist offen" Liebesnot
- M<sub>3</sub> 297 (42/3) "Wahn, Wahn, überall Wahn! Wohin ich forschend blick in Stadt- und Weltchronik den Grund mir aufzufinden, warum gar bis auf's Blut die Leut sich quälen und schinden in unnütz toller Wut"
- M<sub>3</sub> 363 (282/3) vor: "Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Not" Liebesnot
- M<sub>3</sub> 373 (323/4) "Vernehmt, respektable Gesellschaft, was euch hier zur Stell schafft"
- M<sub>3</sub> 390 (381) "Als Nürnberg belagert war" Balladen-Ton
- M<sub>3</sub> 393 (389/90) "Hungersnot, das ist ein gräulich Leiden" Balladen-Ton
- P<sub>1</sub> 79 (251/2) "O Strafe, Strafe ohne Gleichen" Ton
- P<sub>2</sub> 104 (13/4) "Die Zeit ist da, schon lockt mein Zauberschloss den Toren" Saga-Ton
- P<sub>2</sub> 110 (34) "Den Gefährlichsten gilt's nun heut zu besteh'n"
- P<sub>2</sub> 184 (222/3) "O Klage. Klage, furchtbarste Klage, aus tiefstem Herzen schreit sie mir auf"
- P<sub>3</sub> 254 (155) "Wer hat ihn gefällt, der in Gottes Hut"

#### Haupt-Charakteristika:

Balladenton, Saga; sagen, vernehmen, antworten; verbreitertes Zeitmass: 1,2,3,4,5,8,9,10,11,12,13,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,28,29,30,33,34,35,36,37,42,43,44,46,48,49,50,52,53,55  
 abtrübnstige Sehnsucht, leidenschaftliches Suchen, Unrast,  
 (Liebes-)Not, Widerstreit der Gefühle, Chromatik: 1,2,11,12,16,17,18,19,20,23,29,31,32,33,37,39,40,41,45,46,47,49,50,54  
 Insantheit: 1,2,3,6,16,19,29,34,36,37,42  
 Regel, Vorschrift, Spruchweisheit, Übereinkunft, Lohn, Strafe, Klage: 1,5,6,7,8,9,10,12,14,21,22,27,38,42,43,44,48,51,54,55

## B-dur

B-dur ist sehr divertissant und prächtig; behält dabey gerne etwas modestes, und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren  
Mattheson a.3.C.

## Prototypen:

- a) Mozart: "Wenn die linden Abendlüfte" ("Che soave zefiretto" ("Figaro"))
- b) Beethoven: "Szene am Bach" (~~Pastoral-Symphonie~~)
- c) Schubert: "Die linden Lüfte sind erwacht, sie säuseln und wehen Tag und Nacht" (Erste Fassung 1820, Ges.Ausgabe Serie 20 Nr.380 a)
- d) Weber: Euryanthe-Ouverture Seitenthema (Eulenburg-Part.S.14/17)
- e) R.Schumann: 1.Symphonie (1. und 4.Satz)
- f) Smetana: "Unsre treue Liebe ewig wird bestehn, wird nicht untergehn, Treue hab ich dir geschworen, dich zum Liebling auserkoren" ("Verkaufte Braut" Duett Hans-Marie)

## Rich.Wagner:

- 1) H<sub>1</sub> 22 ff (79 ff) "Hojohe, Hollojo" Gesang der Matrosen
- 2) H<sub>1</sub> 29/30 (102 ff) "Mit Gewitter und Sturm auf fernem Meer, mein Mädel bin dir nah "...ach lieber Südwind blas noch mehr"
- 3) H<sub>1</sub> 68 ff (222 ff) "Südwind, Südwind"
- 4) H<sub>2</sub> 117 (359/60) "Mein Herz voll Treue bis zum Sterben", "...da so um deine Hand ich werben"
- 5) H<sub>2</sub> 134 (412) "reich ihm die Hand, denn bräutigam sollst du ihn nennen" "...ist morgen er dein Mann"
- 6) Ta<sub>1</sub> 45 (124/5) "Auf, und ergreife die Harfe, die Liebe feiert die so herrlich du besingst, dass du der Liebe Göttin selber dir gewannst"
- 7) Ta<sub>1</sub> 68/9 "Nur Helden öffnet sich mein Reich"
- 8) Ta<sub>2</sub> 156 (401/2) "Gepriesen sei dein Lied"
- 9) Ta<sub>2</sub> Anhang (Dresd. Fassung) S.33 "Den Bronnen, den uns Wolfram nannte, ihn schaut auch meines Geistes Licht"
- 10) Ta<sub>3</sub> 251 (643/4) "Da scheinst du, o lieblicher der Sterne, dein sanftes Licht entsendest du der Ferne"
- 11) L<sub>1</sub> 26 (82) "Gern geb ich dir der höchsten Tugend Preis"
- 12) L<sub>1</sub> 67 ff (203 ff) "O fänd ich Jubelweisen, deinem Ruhme gleich dich würdig zu preisen, an höchstem Lobe rei"
- 13) L<sub>2</sub> 102 (293 ff) "Euch Lüften, die mein Klagen so schaurig erfüllt, euch muss ich dankend sagen, wie sich mein Glück erfüllt"
- 14) L<sub>2</sub> 111/2 (323/4) "Der morgen nun mein Gatte heisst"
- 15) L<sub>2</sub> 146 (433/5) Seitenthema des Brautzugs (Ob. und Cl.)
- 16) L<sub>3</sub> 194 (596 ff) "Treulich geführt ziehet dahin, wo euch der Segen der Liebe bewahrt, siegreicher Mut, Minnengewinn eint euch in Treue zum seligsten Paar"

- R<sub>4</sub> 236 (664 ff) "Heda, heda! Zu mir du Gedüft, ihr Dünste zu mir! Donner der Herr, ruft euch zu Heer"
- W<sub>2</sub> 58 ff (150 ff) "Winterstürme wichen dem Wonnemond, in mildem Lichte leuchtet der Lenz, auf linden Lüften leicht und lieblich, Wunder webend er sich wiegt"
- S<sub>1</sub> 24 (56) "Willst du denn nie gedenken, was ich dich lehrt vom Danke?"
- S<sub>1</sub> 53 (139/47) "Aus dem wald fort in die welt ziehn, nimmer kehr ich zurück! Wie ich froh bin, dass ich frei ward, nichts mich bindet und zwingt."
- S<sub>2</sub> 179/80 (104/5) "Am Quell dort lagr' ich mich",,,am Brunnen sich zu tränken"
- S<sub>2</sub> 192 (140) "Einer waldweise, wie ich sie kann, der lustigen sollst du nun lauschen"
- S<sub>2</sub> 217 (214/6) "Dass ich kämpfend Fafner erlegt, doch das Fürchten noch nicht erlernt"
- S<sub>3</sub> 278 (130/1) "Zum Schwertstreich aber, der ihn erstach, reizte der Wurm mich selbst"
- S<sub>3</sub> 319 (288/9) "Du selbst bin ich, wenn du mich Selige liebst"
- S<sub>3</sub> 325 (306) "Auf wonnigem Munde weidet mein Auge"
- S<sub>3</sub> 340 (358/9) "Lache und lebe, süsseste Lust"
- G<sub>1</sub> 8 (12/3) "Im kühlen Schatten rauscht ein Quell."
- G<sub>1</sub> 34/4 (66/7) Brünnhilde-Motiv in der Morgendämmerung
- G<sub>1</sub> 63 (236) "Gepriesen sei Grimhild, die uns den Bruder gebar"
- G<sub>1</sub> 71 (266) "Nun ficht mit mir, oder sei mein Freund"
- G<sub>1</sub> 89 (321) "Treue trink ich dem Freund froh und frei"  
G<sub>1</sub> 91 (329) "So trink ich dir Treu"
- G<sub>2</sub> 160 (43/4) Morgendämmerung (8 Hörner)
- G<sub>2</sub> 197 ff (168/9) "Heil dir Gunter und deiner Braut"  
Hochzeitsmarsch
- Tr<sub>1</sub> 9 (17) "Frisch weht der wind der Heimat zu, mein irisch Kind, wo weilest du?"..."wehe wehe du wind"
- Tr<sub>1</sub> 46 (130) "Entsagt er zu deinen Rüssen, als Königin dich zu grüssen"
- Tr<sub>2</sub> 103 ff (310 ff) Einleitung zum 2. Aufzug und 1. Szene (Naturpoesie)
- Tr<sub>2</sub> 119/21 (357/61) "Schon goss sie ihr Schweigen durch Hain und Haus"..."Lass meinen Liebsten ein"
- Tr<sub>2</sub> 153 (473) "Die mit des Schimmers hellstem Schein mir Haupt und Scheitel beschießen".
- Tr<sub>2</sub> 176 (560) "vor deinen Augen süß zerronnen"
- Tr<sub>3</sub> 238 (742) "was sich da Glanzes, Glückes und Ehren Tristan, mein Held, hehr ertrotzt"
- M<sub>1</sub> 41 (140/1) "Der Meister Tön und weisen, gar viel an Nam' und Zahl"
- M<sub>1</sub> 90 ff (269/79) "Der will, dass man ihn wähle und heut als Meister frei, mein Junker Walter kommt herbei"

- 44) M<sub>1</sub> 122 (364/5) "von Melodei auch nicht eine Spur"
- 45) M<sub>1</sub> 128 (380/1) "Geht der nun gar auf Freiersfüßen"
- 46) M<sub>2</sub> 164 (41/7) "Nicht doch s'ist mild und labend, gar lieblich  
lind der Abend, das deutet auf den schönsten  
Tag, der morgen soll erscheinen"
- 47) M<sub>2</sub> 179 (82/4) "Das mein ich, ein Meister stolz auf Freiers
- 48) M<sub>2</sub> 188 (105/6) "So sagt mir noch, ob keinen der Meister zum  
Freund er gewann"
- 49) M<sub>3</sub> 310 (83/9) "Mein Freund, in holder Jugendzeit, wenn uns  
von mächtigen Treiben zum sel'gen ersten Lieb
- 50) M<sub>3</sub> 311/2 (89/90) "Ich lieb ein Weib und will es frein, mein  
dauernd Ehgemahl zu sein"
- 51) M<sub>3</sub> 397/9 (402/16) Tanz der Lehrbuben  
Liebes-Werbung: Wettstreit zwischen Lehrbuben  
und Gesellen (S.Szenenanmerkung)
- 52) P<sub>1</sub> 19/20 (56/8) "Nach wilder Schmerzensnacht nun waldesmorgen  
pracht"
- 53) P<sub>1</sub> 52 (159/60) "Dich lockt es nur zu wild kindischen Bogen-  
geschoss"...59(179/80)"mein Bogen musste mir  
frommen"

#### Haupt-Charakteristika:

- a) Brautstand, platonische Liebe, Werbung: 2,4,5,9,10,14,15,16,25,26,  
34,35,43,45,47,49,50,51
- b) Preisgesänge, Weisen (Melodie): 6,8,9,11,12,22,30,36,42,44,
- c) Freundschaft, Treue, Dank: 4,13,16,19,31,32,48,49,
- d) der freie Held, Freiheitsdrang: 7,16,20,23,24,32,52,53
- e) Naturpoesie (Morgen- und Abenddämmerung): 29,33,37,38,46,52
- f) linde Luft (günstige Winde): 2,3,13,17,18,28,35,46,
- g) Leuchten, Schimmer: 9,10,18,39,41
- h) Quell (Brunnen): 9,21,28,40
- i) Seeleute: 1,2,3,35

b-moll:.

## Prototypen:

J.S. Bach: Präludium Nr.22 (1.Teil des wohltemp.Klaviers)

Chopin: Trauermarsch aus der b-moll-Sonate

J.Strauss: Beginn der Alpen-Symphonie

Pfitzner: Vorspiel zum 3.Aufzug des "Palestrina"

## Rich.Wagner:

- 21 (75 ff) Beginn der Introduction nach der Ouverture:  
 "Finsteres Wetter, heftiger Sturm"  
 "Stilles Felsenufer" (Szenenanmerkungen)
- 65 (155) "Hin zu den kalten Menschen flieh"
- 162/3 (432/4) "Ha Törger Prahler, Biterolf, singst du von  
 Liebe, grimmer Wolf"
- 255 (554) "Nicht such ich dich, noch deiner Sippschaft einen"
- 31 (98/9) "Gewahrt, gewahrt, ob ich sie fälschlich schalt"
- 97 (277/8) "Klag ihm des Zaubers an, mit dem er das Gerecht  
getäuscht"
- 185 (552) "lass mich das kleinste Glied ihm nur entreissen,  
 des Fingers Spitze, und ich schwöre dir"
- 231 (727) "Nicht fasst bei eurem Anblick Graun!"
- 245/6 (775 ff) "O Wisa, was hast du mir anjetan"..."Jetzt muss  
 ich ach von Dir geschieden sein"
- 126 (342) "ohne die Äpfel alt und grau"
- 131 ff (359/96) Hibelheim: Verwandlungsmusik (Abstieg in das  
Erdeninnere) und Szene Alberich-Mime (Diktatur,  
 Bron, vgl.R. 141 (388/9) "hört ihn, er naht  
 der Nibelungen Herr")
- 193 (556/8) "Wie von einem Schlage getroffen, drängen sich  
 die Nibelungen scheu und ängstlich der Kluft  
 zu, in die sie schnell hinabschlüpfen" (Szenen-  
 anmerkung)
- 200/1 (558/9) "Zertrümmert, zerknickt! Der Traurigen traurig-  
ster Knecht"
- 237/8 (674/6) "Donner verschwindet völlig in einer immer fin-  
sterer sich ballenden Gewitterwolke" (Szenenanmer-  
 kung)
- 176/7 (287/91) "Weh, weh, süßestes Weib, du traurigste  
 aller Getreuen ...Hella halte mich fest"
- 5 ff (1 ff) Vorspiel zum 1.Aufzug und 1.Szene: (15) "Zwang-  
volle Plage, Müh ohne Zweck"... (17/8) "er knickt  
 und schmeisst es entzwei und schmäht doch,  
schmied ich ihm nicht"
- 80 (224/5) "Verfluchter Stahl, dass ich dich gestohlen"

- 18) S<sub>2</sub> 209 ff (188 ff) "Wohin schleichst du eilig und schlaue, schließe Gesell. Verfluchter Bruder, dich brauch ich hier" etc.
- 19) S<sub>2</sub> 234 (257/8) "Einen guten Wächter geb ich dir auch, dass er vor Dieben dich deckt"
- 20) G<sub>1</sub> 88 (318/20) "Blühenden Lebens labendes Blut" (Blutsbrüder)
- 21) G<sub>2</sub> 147/8 (1/9) Vorspiel zum 2. Aufzug "felsige Anhöhe" schallend  
"es ist (finstere) Nacht" (Szenenanmerkung)
- 22) G<sub>3</sub> 342 (293) "Her den Ring!" (Gewalt, Leichenschändung)
- 23) Tr<sub>2</sub> 127 (385 ff) "Und musste der Minne tückischer Trank des Sinnes Licht dir verlöschen"
- 24) Tr<sub>2</sub> 131/2 (400/2) "sie zu löschen zag ich nicht" (Todes-Motiv in "Tristan")
- 25) Tr<sub>3</sub> 229 (718) Beginn des Vorspiels zum 3. Aufzug  
(Wirkung der tiefen Streicher-Lagen: dumpf und schwer, Subdominante der f-moll-Tonika)
- 26) M<sub>1</sub> 119 (357) "Zwar wird's 'ne harte Arbeit sein, wo beginnen, da wo nicht aus noch ein"
- 27) M<sub>3</sub> 313 (95/6) "Das waren hochbedürftige Meister, von Lebensmüh bedrängte Geister"
- 28) M<sub>3</sub> 329/30 (157) "Matt und verzweiflungsvoll sieht er (Beckmesser) sich um" (Szenenbemerkung)
- 29) P<sub>1</sub> 21 (61/2) "Möge das er sühnen, dass schlecht er Gralsgöte hält" "o wehe ihm ... wenn er in Klingens Schlingen fällt"
- 30) P<sub>1</sub> 28 (83/4) "Ja eine Verwünschte mag sie sein, hier lebt sie heut, vielleicht erneut, zu büssen Schuld aus frühem Leben"
- 31) P<sub>1</sub> 64 (195) "Machtlose Wehr"... "ich muß"
- 32) P<sub>1</sub> 83 (269/70) "Das heiße Sündenblut entquillt"... "ewig erneut aus des Sehnens Quelle"
- 33) P<sub>1</sub> 183 (218/9) "(Parsifal) stemmt seine Hände gewaltsam gegen das Herz, wie um einen zerreissenden Schmerz zu bewältigen" (Szenenanmerkung)
- 34) P<sub>2</sub> 186 (232) "O Qual der Liebe"
- 35) P<sub>2</sub> 200 (291/2) "O Elend aller Rettung Flucht! O weltenwahn Umnachten"
- 36) P<sub>2</sub> 209 (325:6) "Den Toren stelle mir seines Meisters Speer" (dämonischer Zwang)
- 37) P<sub>3</sub> 211 ff (1 ff) Vorspiel zum 3. Aufzug (Ermattung auf den Impfen Parsifals)
- 38) P<sub>3</sub> 213 (9) "Von dorthier kam das Stöhnen"
- 39) P<sub>3</sub> 219 (25/7) Auftritt Parsifals "in schwarzer Waffenrüstung mit geschlossenen Helm und gesenkter Lanze" (Szenenanmerkung) schwer, ermüdet
- 40) P<sub>3</sub> 228 (63) "Dein harret unsre Ritterschaft, ach sie bedarf des Heiles, das du bringst"
- 41) P<sub>3</sub> 230 (70) "Darob versiegte unsrer Helden Kraft"

- 2) P<sub>3</sub> 231/2 (73/4) "den nun des Grales Anblick nicht mehr labte,  
er starb, ein Mensch, wie alle!"
- 5) P<sub>3</sub> 240 (102/3) "Kundry senkt ihr Haupt tief zur Erde"  
(Szenenanmerkung)
- ) P<sub>3</sub> 250 (137/40) Zwischenspiel (Wandeldekoration: Felsengewölbe)  
"Lastend und zögernd" (Mottl-Anmerkung)
- ;) P<sub>3</sub> 252/6 (150 ff) Trauerkondukt "Geleiten wir im bergenden  
Schrein"

#### Haupt-Charakteristika:

lastend, dumpf, brütend, schleppend, ermattend: 11,16,19,25,39,44,4  
 Leiden, Schmerz, Mühsal, Verzweiflung: 9,11,12,13,15,16,26,27,28,30  
 32,33,34,35,38,40  
 Diktatur, Zwang, Tücke, Drohung, Körperverletzung, Entsetzen: 3,4,5,  
 6,7,8,9,11,12,13,15,16,17,18,22,23,26,27,29,30,31,  
 33  
 Berg; Felsen, Schlucht, Höhle, Erdinneres: 1,11,15,21,43,44,45  
 Nacht, Verlöschen des Lichtes, schlechtes Wetter (Sturm), Nebel-  
 brauen, düstere Wolken: 1,14,21,23,24,35  
 Welken, Altern, Daninsiechen, Sterben, Kälte: 2,10,41,42  
 Blutopfer: 20,32

## H-dur

### Holländer:

- H<sub>2</sub> 149/50 (453/5) "Wohl kenn ich Weibes heilige Pflichten"  
Aufgehen im Männlichen  
Priesterliche Berufung

### Tannhäuser:

- Ta<sub>1</sub> 11/2 (25/9) Erstes Erklängen "Dir Göttin der Liebe" in der  
Ouverture Lust
- Ta<sub>1</sub> 26/7(17/21) sehr bezeichnend für übersteigerte Erotik  
vgl. Dritte Tanzfigur aus Strauss' "Josephslegende"  
(Fürstner gr.Orch.Part. S.24/7 u.33/7)
- Ta<sub>1</sub> 36/7 (101/2) "Naht euch dem Strande" (1.Mal)  
Lust ("still" eure Triebe)
- Ta<sub>2</sub> 135 (330/2) "Schon nahen sich die Edlen meiner Lande"  
Trp! Fest
- Ta<sub>2</sub> 136 ff(332 ff) Einzug der Gäste: Liebes-Wettstreit ins Dichtertum  
überhöht
- Ta<sub>2</sub> 146 (371) Abschluss des Einzugs
- Ta<sub>2</sub> 167 (451/4) "Wer dich mit Glut in seine Arme geschlossen"  
(Mittelteil des Preisliedes) Lust vgl. Ta<sub>1</sub> 36/7(
- Ta<sub>2</sub> 182 (489/91) "Ich fleh für ihn, ich flehe für sein Leben"  
Priesterliche Berufung vgl. H<sub>2</sub> 149/50 (453/5)
- Ta<sub>2</sub> 183 (492 ff) "Ein Engel stieg aus lichtem Aether"  
Priesterliche Überhöhung, Elevation (vgl. den s  
losen a capella-Satz Ta<sub>2</sub> 201/3)
- Ta<sub>2</sub> 196 (510 ff) "Darf ich auch" (Kanonisch) Szenen-Tonika
- Ta<sub>2</sub> 201/3 (526/9) "Der Glaube sei ihm neu gegeben"  
Das über alles Irdische Erhobene ("Elevation")  
durch den a-capella-Satz besonders zur Geltung,  
Schwere ist überwunden
- Ta<sub>2</sub> 207/34(539/92) "Mit ihnen sollst du wallen" Tonika
- Ta<sub>3</sub> 253 (647) "Wenn sie entschwebt" (dem Tal der Erden")  
Elevation
- Ta<sub>3</sub> 271/3(715/24) "Willkommen ungetreuer Mann"  
vgl. "Naht euch dem Lande" Ta<sub>1</sub> 36/7 (101/2)

### Lohengrin:

- L<sub>2</sub> 106/7 (307) "Von mir darfst selig du dich scheiden"  
Bezug auf Elsas Erhöhung
- L<sub>2</sub> 186 (559) "Willst du die Frage an mich) tun"  
Aufforderung zur Selbstbeherrschung  
tendiert zum folgenden e-moll
- L<sub>3</sub> 218 (681) Schwanenmotiv (vor: "doch dort der Schwan")  
vgl. unter gis-moll
- L<sub>3</sub> 239 (757) "Nun merket wohl ob ich den Tag muss scheuen"  
Selbstbewusstsein
- L<sub>3</sub> 358 D (Gr.Breit-  
kopf-Part.) "denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen"  
hohe Berufung
- L<sub>3</sub> 257 (806) "Dir Reinem, ist ein grosser Sieg verliehn"  
Erhöhung, Sieg, Königtum

## Rheingold:

- 108(293/4) "Beuterunen berge sein roter Glanz"  
Wille zur Macht
- 109 (297/9) Nach: "Gewänne mein Gatte sich wohl das Gold"  
Szenenbemerkung: "Wotan in wachsender Bezauberung"

## Walküre:

- 11/2 (222/3) "Als Brautgabe bringt er dies Schwert" Lust
- 12/3(228/31) "Fern von hier folge mir nun" dto.
- 103 (58/9) "Wie des Wechsels Lust du gewännest" dto.
- 106/8(30/41) Walkürenritt Dur Variante  
Amazonen, Gelächter
- 113/4(60/73) Walkürenritt dto.
- 143 (154) "Ein Wälsung wächst dir im Schooss" vgl. W<sub>1</sub> 81/3
- 150 (177/8) Schwert-Motiv (nach "schirmenden Schooss") dto.

## Siegfried:

- 16 (35) "Zu zweien komm ich dich besser zu zwicken" Übermut
- 13 (285/6) "Sehnend verlangt mich's der Lust" überhöhtes E-dur(H<sup>7</sup>)  
vgl. S<sub>1</sub> 104 (290) "dann wärs nicht weit von der Welt"  
Übermut
- 11 (314/6) "Doch wird ihm nicht schwül" ("hellste Glut" Szenenbemerkung)
- 159 (50/1) "der Welt waltet ich) dann" und Triumpfnachspiel  
Alberich als Übermensch, Selbstüberschätzung
- 182(111/2) "Dass der mein Vater nicht) ist"  
Siegfried fühlt sich über Mime erhaben
- 145 (296) "Jetzt brenn ich vor Lust, es von) Brünnhild zu wissen"  
überhöhtes E: Lust = H
- 173/4(115) im Zwischenspiel mit Tendenz zu e-moll  
dann (117/8) "Mein Vöglein schwebte mir fort"  
vgl. oben S<sub>2</sub> 245(296) Lust-Verlangen
- 150/1(138/40) "Was lachst du mich aus, alter Frager"  
Siegfrieds Übermut: "So halte dein Maul"  
H = Selbstüberhebung
- 161 (171) "dort wo die Brünste brennen muss ich dahin"  
Lust - Verlangen
- 160 (216/7) nach "wonniger Höh": Clarinetten-Melodie  
H = höchste Wonne  
F = bürgerliche Genügsamkeit vgl. Fricka: R<sub>2</sub> 71 (202)  
("Wonniger<sup>2</sup> Hausrat")
- 104 (229) "Feurige Angst fasst meine) augen, mir schwankt und  
schwindelt der Sinn" Lust - Verlangen
- 109 (242) "Erwache" 1. Erwachensruf in H<sup>7</sup> (Br: Ces) = Traumwelt, über-  
hitzte Phantasie  
2. Erwachensruf in C = Erde, Tagesbewusstsein,  
Wirklichkeit  
vgl. 310(247) das grosse Crescendo auf F<sup>7</sup> vor Brünnhildes  
Erwachen (C-dur)
- 173/4 (263) "Erbrach dir den festen Helm" Übermensch  
dominantisch zu E
- 18 (286) "Dich Zarten nährt ich, noch eh du gezeugt" - "Solange liebt  
ich dich Siegfried" d.h. Brünnhilde liebte von Urbeginn  
Gegenstück: Isoldes Liebestod = Liebe über den Tod hinaus  
vgl. auch G<sub>3</sub> 360 (375/6) Die Liebe überwindet die Zeit  
(vgl. unter E-dur)

- S<sub>3</sub> 328 (312) "Durch brennendes Feuer" Lust-Verlangen  
 S<sub>3</sub> 342 (365/6) "Was du sein wirst, sei es mir heut"  
 Siegfried setzt H-dur gegen Ces-dur durch! vgl.unte  
 S<sub>3</sub> 346 (379) "Fürchtest du das wild wütende Weib"  
 Brünnhilde wird von Siegfried mitgerissen: Lust  
 vgl.Dur-Variante deswalkürenrittes w<sub>3</sub> 206 ff(30 ff)  
 vgl.S<sub>3</sub> 348 (387/8)"hehrster Taten) töriger Hort"  
 H = Übermensch, Mann

#### Götterdämmerung:

- G<sub>1</sub> 9 (16) "Ein kühner Gott trat zum Trunk an die Quelle"  
 männliches Prinzip (vorher Ces = Mütter)  
 G<sub>1</sub> 33 (104) "Lass ich dich Liebste hier"  
 Der Mann wieder in H! (Br. = Ces)  
 G<sub>1</sub> 34 (107/8) "Ich erschlug einen wilden Wurm" Übermensch  
 G<sub>1</sub> 53 (204/5) "Frag ich dich nach meinem Ruhm" Selbstüberschätzung  
 G<sub>1</sub> 65 (240) "Stürmt er in rastloser Jagd auch zu Gibichs  
 Strand an den Rhein" Übermensch, Übermut  
 G<sub>1</sub> 84 (301/2) "Auf Felsen hoch ihr Sitz"  
 Lust-Verlangen "Auf eine setz ich den Sinn"  
 G<sub>1</sub> 110 (404/6) "So zur Seligsten schuf mich die Strafe"  
 Aufgehen des weiblichen im Männlichen  
 G<sub>1</sub> 145 (537/8) "Nun Nothung zeuge du, dass ich in Züchten warb"  
 Selbstbewusstsein, Selbstbeherrschung  
 G<sub>2</sub> 163 (53/4) "Heiss mich Willkommen, Gibichskind" Übermut  
 G<sub>2</sub> 187 (131/4) "Das Trinkhorn nehm von trauten Frau mit Liet und we  
 wonnig gefüllt"Übermut:"Das Trinkhorn zur Hand"  
 G<sub>2</sub> 222 (257) "Helle Wehr" (bei Brünnhildes Antwort: h-moll mit Six  
 ajoutée = E 9 (unvollständig) → a-moll)  
 H = Selbstsicherheit vgl.G<sub>1</sub> 145 (537/8)  
 Brünnhilde = wütend, verstört  
 G<sub>2</sub> 226 (274/5) "Hilf (Donner tose dein Wetter"  
 vgl.w<sub>3</sub> 206 ff(30 ff) walkürenritt Dur-Variante  
 G<sub>2</sub> 232 (299/300) 2.Modulation im Nachspiel vor Racheterzett  
 aus Ces-dur enharmonisch entwickelt, vgl.unter Ces-dur  
 G<sub>3</sub> 318 (189/90) Siegfried kehrt Erinnerung zurück, Aufhebung des Trank  
 Zaubers, Vgl.Aufhebung der Tarnhelm-Verstellung G<sub>1</sub> 14  
 G<sub>3</sub> 360 (375/6) "Siegfried mein seligster Held"  
 Aufgehen im Männlichen, vgl.Isolde des Liebestod

#### Tristan:

- Tr<sub>1</sub> 30 (79) "Den Zins ihm auszuzahlen, den er aus Irland zog"  
 Übermut, Anmassung Tristans  
 Tr<sub>1</sub> 42 (116) "Das wär ein Schatz mein Herr und Ohm"  
 Überheblichkeit der Herrenmenschen  
 Tr<sub>1</sub> 43 (118/9) "Ein Wink ich fliegt nach Irenland, Isolde die ist zu  
 = Übermut, Anmassung  
 Tr<sub>1</sub> 66 (192/3) "Ehrfurcht hielt mich in Acht"  
 Tristans Selbstbeherrschung Isolde gegenüber  
 vgl.67(195)"Gehorsam einzig hielt mich in Bann"  
 vgl.68(198)"Da du so sittsam, mein Herr Tristan"  
 (vgl. des "Siegfriedschwert", das die Ehre Gunters  
 wahren soll G<sub>1</sub> 145(537))

- 73 (215/6) "Angelobt war er mir, der hehre Irenheld"  
Damals war Morold Isoldes Mannes-Ideal (H)
- 78 (230/1) "Als dein messender Blick mein Bild sich stahl, ob ich  
Herrn Marke tauz als Gemahl"  
H = Annassung Tristans, zugleich Hörigwerden Isoldes (Ver-  
drängung Morolds als Mannesideal)
- 129/30(395/4) "Die mir als Tag der Seele lacht, Frau Minne will, es  
werde (Nacht" Vorausnahme der späteren Extase  
vgl.Tr<sub>2</sub> 201/9 (637/63)
- 153 (474/5) "Der Weltenennen) Tages-Sonne, mit ihrer Strahlen  
eitler wonne" = Überheblichkeit
- 201/9(637/63) "Wie es fassen, wie sie lassen"  
langes, ununterbrochenes H-dur (trotz zahlreicher Modula-  
tionen (z.B. in die S "ohne wähen" 202(639/40), in die  
Dom."ohne wehen" (642)) wird H immer erneut als Tonika  
betont (204 (645) "traut allein", 205(648/9) "du Isolde"  
206(654 ff) "ewig einbewusst", 208/9(660/3) "höchste Liebes-  
lust" H (=überhöhtes E-dur) = höchste Lust
- 227 (713) "Dein Blick Isolde) blendet auch ihn" (Tonart nur berührt)  
Eifersucht Melots (Lustverlangen)
- 268 (831) "Riss mit dem Schwert sie wieder los"  
= Erwachen des Liebesverlangens
- 278 (864) "Wie sie hold mir Sühne trinkt"  
H=Dominante zum folgenden E-Komplex (Urbild der Liebe)  
(Tonart des späteren Liebestodes!!)
- 314/21(997/1025) Isoldes Liebestod: "Seht ihr's nicht, wie das Herz  
ihm mutig schwillt" vgl.Tr<sub>2</sub> 201/9(637/63) "höchste Liebes-  
lust", Aufgehen des Weiblichen im Männlichen  
vgl.S<sub>3</sub> 342(365) und 346(379) +)
- Meistersinger:
- 75 (225) "Dum hört Meister die Gab, die als Preis bestimmt  
ich hab" Erhebung über die bürgerliche Sphäre (F, G)  
vgl.hierzu S<sub>3</sub> 300 (216/7) und Sängerkrieg (Tannhäuser)
- 79 (237/8) "Ein Rügdelein sitzt mit zu Gericht" Fis<sup>7</sup> → H → E  
erotische Sphäre, pikant gegen Meistersinger-welt(G u.F)  
abgehoben
- 204(161/4) "Geliebter spare den Korn, s'war nur des Nachtwächters  
Korn" Johannismotiv (1.mal)  
mit "Unheils" Fis im Bass = Sommernachtstraum
- 205 (163/4) "Du fliehst ...dem Meistergericht"  
Walter gerät ausser sich = Liebestollheit, Lust  
(Diese Nacht wollen alle den Alltag sprengen, auch die  
braven Bürger: = Johannisfeuer)
- 206 (166/7) "Üble Dinge, die ich da merk, eine Entführung gar  
am Werk" dto.
- 208(173/6) "Welch andrer Weg führt uns hinaus" dto.  
(Clarinetten in B-Stimmung)

---

+) Der Verfasser kann hier deshalb Lorenz nicht folgen,  
der Ges-dur für die "eigentliche" Tonika des Liebestodes  
hält.

- M<sub>2</sub> 236(253) "Darin kommt auch nun keiner gleich" Übermut Sachsen  
Appellieren an Beckmessers Dünkel und Selbstgefällig  
vgl.(254)"Wein Herr, da fleckten die Schuh mir nicht
- M<sub>2</sub> 239 (261/4) "Welch toller Spuk, mich dünkt's ein Traum"  
wieder Johannis-Zauber (Fis<sup>7</sup>) Orgelpunkt!
- M<sub>3</sub> 286 (13/4) "Kenntet ihr die Lene wie ich, so vergäbt ihr mir  
sicherlich" = erotisch pikant vgl.M<sub>1</sub> 79(237/8)
- M<sub>3</sub> 302 (58) "Ein Kobold half wohl da" vgl.204/5  
Sommernachtstraum, Liebestollheit
- M<sub>3</sub> 321 (120) "Und das ärgert unsre Alten"  
sc. die Unbekümmertheit und Selbstsicherheit der Junge
- M<sub>3</sub> 357 (257/64) "Aha hier sitzt's, nun begreif ich den Fall"  
Alle sind ausser sich (H = Extase)
- M<sub>3</sub> 370 (312) "Doch nun hat's mich gewählt zu (nie gekannter Qual)"  
Eva gibt ihren Widerstand auf, wie Brünnhilde  
vgl.S<sub>3</sub> 346(379)
- M<sub>3</sub> 382(351) "Nun Junker kommt, habt frohen Mut"  
spürbare Aktivierung nach dem vorherigen enharmonisch  
Ges, aus dem Sachs Eva und die anderen aufweckt "Jetzt  
all am Fleck", dann im Quintenzirkel abwärts über  
E- A- D- G- (G)d → F (Rückkehr in die bürgerl.Sphäre
- M<sub>3</sub> 410/1(455/7) "Ein Meister reich und hochgemut"  
Parallele zum Sängerkrieg auf der Wartburg  
Einsatz der Tochter als Liebespreis! vgl.M<sub>1</sub> 75 u.79
- M<sub>3</sub> 443(547/9) "Dort unter einem Lorbeerbaum"  
Die Erhöhung zum Dichter, ausserdem sinnlich gemeint  
"Zu einer Quelle reiner Welle, die lockend mir gelacht  
Stillung der Lust  
vgl.Petrarca und Laura an der Quelle der Sorgue.

#### Parsifal:

- P<sub>1</sub> 12 (36/7) "Jetzt auf ihr Knaben, seht nach dem Bad"  
H = sich erheben, aufstehen(hier ganz in realem Sinn
- P<sub>1</sub> 38 (115/6) "Die seinen Dienst ihr zugesindet" verstehen  
überwiegend H-dur, priesterliche Berufung, Erhöhung
- P<sub>1</sub> 56 (171/3) "Ich hab eine Mutter, Herzeleide sie heisst"  
"Im Wald und auf wilder Aue waren wir heim" Übermut
- P<sub>1</sub> 59 (178) "Nun lief ich nach, doch konnt ich sie nicht erreichen"
- P<sub>1</sub> 65 (189/9) "Wer ist der Gral, das sagt sich nicht".."doch bist du  
selbst zu ihm erkoren" Priesterliche Berufung
- P<sub>1</sub> 84 (271) "Du Allerbarmer, ach Erbarmen" mit Sixte ajoutée  
Tendenz → fis-moll = Übermenschliche Anstrengung -  
das Böse zu überwinden. Vgl.83(268) des Erlösungsbalsams  
Hüter = Priesterliche Berufung
- P<sub>2</sub> (195(191) "Wie lachte da auch Herzeleide" vgl. Gelächter der  
Walküren und Lach-Phantasmagorie in der "Frau ohne  
Schatten" (Fürstner-Auszug 99/107)
- P<sub>2</sub> 200 (290) "Doch wer erkennt ihn klar und) hell, des einz'gen  
Heiles wahren Quell" Str.= Ges, Parsifal = H  
Priesterliche Berufung, aber in Frage gestellt durch  
unsicheres Schwanken zwischen e-G-h(!)-(fis!)-A(!)  
Klings. Hölle Gral

- 227 (55/7) "den nun ich heimgeleite, der dort dir schimmert  
heil und hehr"  
sc. nach Selbstüberwindung und übermenschlichen An-  
strengungen = priesterliche Berufung
- 228 (59/60) "Heilig - hehrstes Wunder" Orch.= H-dur,  
Erlösungswunder, vgl. P<sub>3</sub> 246(103)
- 238 (93/100) "So ward es mir verhiessen"  
H = Erhöhung, Königsweihe ("als König er mich grüsse")
- 240/1 (103 ff) "wie dünkt mich doch die Aue heut so schön" Erlösungs-  
wunder

## H-dur

## Haupt-Charakteristika:

- a) Lust, übersteigerte Erotik, Ekstase (Johannisnacht):  
Ta 11,26,36,167,271 u 81/3,103,243,250 S 103,245,273,291,300,304  
309/10,328,342,346 G 84 Tr 129,201/9,227,263,314/21 L 79,204,205,  
206,208,239,286,302,357,370,443
- b) Selbstbewusstsein, Übermensch, Mann: L 239 S 111,182,313,346,348  
— G 9,34,65,145,163,222,313, Tr 73 M 321,382
- c) Amazonen, Gelächter, Übermut: u 206,213 S 16,230,346 u 65,163,187  
Tr 30,42/3 M 236 P 56,59,175
- d) Priesterliche Berufung, über alles Irdische erhaben sein, Elevatio:  
H 149 Ta 182,183,201,253 L 358 d (gr.Orech.Part.) u 250, P 12,33,6:  
83/4,200,227,238
- e) Aufgehen im Männlichen: H 149 S 313,342,346 G 9,33,110,360  
Tr 278,314/21 P 240
- f) Selbstüberhebung, Anmassung, Beschönigung: R 109,109 S 159,230  
G 53 Tr 30,42,43,153 M 75,236
- g) Fest, Dicherwettstreit: Ta 135,136 ff,146 L 75,79,410,443
- h) Erhöhung, Sieg, König: L 106,257 S 243,250 M 443 P 227,239
- i) Selbstbeherrschung: L 186 G 145 Tr 66,67,68 P 227
- k) Erlösungswunder: P 228,240

Prototypen

(ausserhalb des Wagner'schen Schaffens)

- a) R.Strauss: "Also sprach Zarathustra" Ausklang der Rondichtung  
U-D-Taschen-Part.S.214/7
- b) " " "Josephslegende":  
1) Entschleierungstanz, gr.Fürst.Part.S.24/7 u.33/7  
2) Feuertod und Himmelfahrt des Joseph, ib.S.249/63
- c) " " "Frau ohne Schatten", Phantasmagorie (Lach-Chor)  
Gr.Fürstner-Part.S.249/63

## h-moll

## Holländer:

- 32/3 (111/3) Das Holländer-Motiv in der Teufels-Tonart  
vgl. 33(116) die letzten 18 Takte vor Arie:  
"Doch ach, des Meeres barbar'scher Sohn schlägt  
bang das Kreuz und flieht davon"
- 138 (421) "Wie aus der Ferne" Ahasver-Tonart bereits im  
Nachspiel der Daland-Arie angetönt, hier bald nach  
E-dur übergehend: Sehnsucht nach Erlösung (E = Urbild  
der Liebe)
- 147/9(448/52) "Ach könntest das Geschick du ahnen"  
sc. mit mir auf Ewigkeit verdammt zu sein  
"Ewge Verdammnis ist ihr Los"
- 184/95 (575/604) "Johe-hoe" Holländer-Chor  
Gegensatz: C - h (menschlich - teuflisch) hier auf  
die Spitze getrieben, krasser Weiss-Schwarz-Kontrast

## Tannhäuser:

- 80 (184) "in Demut büß ich meine Schuld" Schuld-Tonart  
vgl. Ta<sub>1</sub> 83 (189)
- 96 (218/9) "Als du in kühnem Sange uns bestrittest"  
dämonische Ausstrahlung Tannhäusers
- 2 181 (486/7) "Der Unglückselge, den gefangen ein furchtbar mächt-  
ger Zauber hält" sehr typisch! Zauber des Bösen=h
- 2 182 (488/9) "Seht mich die Jungfrau, deren Blüte mit einem jähen  
Schlag er brach" Kastrations-h-moll
- 2 206 (537/8) "Nur um geringer Sünde willen" ihr Herz nicht Ruhe  
ihnen lässt"
- 3 267 (593) "Ach lass mich nicht" Tonart nur berührt  
aber typisch: "Halt ein, Unselger"

## Lohengrin:

- 70 (214/5) Ortrud im Ensemble! "Wer ist's der ihn geschlagen"  
Geist der Verneinung: Heidentum
- 96/7 (274/5) "doch wie soll das gelingen"  
h = Tonart der Intrige
- 107 (307) "mich schickst du auf des Todes Spur"  
Beginn der Intrige, Lüge, Verstellung
- 216 (671/2) "durch deiner Liebe Reu" (nur berührt)  
Wirkung von Ortruds "Gift", Verlust des Selbstvertrauens
- 238 (753/4) "Treulosem Rat gab sie ihr Herz dahin"  
Elsa ist der Intrige erlegen

## Rheingold:

- 102/3 (280) "Der sagte der Liebe ab" (berührt)  
vgl. R<sub>2</sub> (281) "der Nibelung, Nachtalberich buhlte  
vergeblich um der Badenden Gunst"  
vgl. Klingsors Liebesentsagung P<sub>1</sub> 39/40 (118 ff)
- 169 (462/3) "Wen doch fasste nicht Wunder"  
unruhig zwischen h und D (A) hin- und herflackernd  
h = das Werk Alberichs
- 262/5 (563/78) "Bin ich nun frei" Alberich-Fluch mit "Unheils-fis"  
in Pk. und Fg. als düsterer Folie  
Alberich = Antiprinzip der Lichtalben  
h = Nachtalbe, Prinzip der Zerstörung
- 228/32 (646/56) Brudermord des Fafner h = Kainszeichen, s. H<sub>1</sub> 38  
vgl. Unheils-fis.

## Walküre:

- W<sub>1</sub> 46/7 (108) "Bis unter Bergen sie sank"  
h = Versinken der Sonne (C) hinter Bergen!  
h = das Böse (Hunding), das das Helle (Sieglinde) verdunkelt
- W<sub>2</sub> 91/3 (22/35) "Hojotoho, heiaha" (Walküren-Motiv)  
vgl. W<sub>3</sub> 202 ff (1 ff)
- W<sub>2</sub> 115/6 (93/5) Wiederauftritt Brünnhildes dto.
- W<sub>2</sub> 126 (125/6) "Dass stark zum Streit uns fände der Feind"  
h-moll = Kampf gegen Alberich-Fluch  
Einstellung auf Feind
- W<sub>2</sub> 127 (127/8) "Die solltet zu Sturm und Streit ihr stacheln" dto.
- W<sub>2</sub> 197 (251) "triff ihn Siegmund" (Walküren-Motiv)
- W<sub>3</sub> 202/6 (1/29) Walkürenritt: Wolken,  
(Walküren = Amazonen, Viragos, Kentauren, Todesboten)  
Anti-Nibelungen
- W<sub>3</sub> 210/2 (42/61) dto.
- W<sub>3</sub> 215 (74/117) dto.
- W<sub>3</sub> 244/5 (159/61) "Der Walküren keine wag ihren Schutz"
- W<sub>3</sub> 284/7 (261/72) Abgang der Walküren
- W<sub>3</sub> 302/9 (318/34) als h-moll notiert: Tonart wird deutlich erkennbar  
W<sub>3</sub> 304 (322/3) bei Walsungen-Motiv und 308 (331)  
"Die Strafe nur muss vollstreckt ich sehn"  
Wotan kasteit sich selbst und droht gegen seine wichtigsten Interessen zu handeln (Selbstbestrafung)

## Siegfried:

- S<sub>1</sub> 18/9 (40/1) "Aus dem Busche kam ein Bär" Bass: Unheils-fis  
h auch im Tierbereich Ausdruck der Böswilligkeit
- S<sub>1</sub> 44 (112/3) "zur Höhle half ich ihr her" vgl. Fafner  
sc. nicht aus Hilfsbereitschaft, vgl. Mimes "Freundlichkeit" S<sub>2</sub> 221 (221 ff)
- S<sub>1</sub> 138 (412) "Alberich selbst, der einst mich band"  
h = Nibelungenrache
- S<sub>1</sub> 143 (436/7) "Zeige den Schächern nun deinen Stahl"  
(im Bass: fis)
- S<sub>2</sub> 146/7 (6/9) Mittelteil des Vorspiels (steht im Tritonus-Abstand zur Tonika = f. wichtig fis-Komponente Nibelungenfluch)
- S<sub>2</sub> 146/51 (12/22) "In wald und Nacht vor Neidhöhl halt ich wacht"  
Nibelungenrache
- S<sub>2</sub> 159 (48/9) "Der Welt waltet ich (dann) typisch!  
Dämonie, Rebellion, Rache
- S<sub>2</sub> 200 (165/6) "Dein Hirn brütete nicht, was du vollbracht"  
sc. sondern der Rat Mimes, des Nibelungen
- S<sub>2</sub> 221 (221 ff) "Willkommen Siegfried" Heimtücke und Falschheit Mimes  
Nibelungenhass
- S<sub>2</sub> 223 (226) "Jetzt will ich nur noch die Beute dir abgewinnen"  
h ist das wahre Gesicht Mimes, er verbirgt sich unter  
D- Freundlichkeit (D ist als Durparallele aufzufassen)

+ ) Lorenz hält D-dur für die Szenen-Tonika

- 32 (249) "Nun mein Wälsung" Reprise der Tonika = h (Nibelungenhass)
- 33 (252/7) "Dazu durft ich ihn schmieden" sc. zum Töten  
im Bass als langer Orgelpunkt: das Unheils-fis!
- 35 (261/4) "Da lieg auch du, dunkler Wurm"  
Schluss-Cadenz der h-moll-Szene
- 38 (271/2) "Mein einzger Gesell war ein garstger Zwerg"  
Erinnerung an Mimes Heimtücke
- Götterdämmerung:
- 2 (63) "Es riss, es riss, der Welt melden weise nichts mehr"  
Nibelungenfluch: "ein rächender Fluch nagt meiner Fäden  
Geflecht"
- 2 (199 ff) "Nun hör Hagen" Beginn der Gibichungen-Halle  
h = Hagen, der Nibelungensohn
- 5 (206) "da schlecht noch Dein Ruhm" Freia-Motiv im Hagen-Ton (h)  
Beginn der Intrige
- 2 (234) "dass je ein Weib ihm genah" Fortspinnung der Intrige
- 2 (264/5) "Wer ist Gibichs Sohn" Siegfried sofort in Unheils-  
Atmosphäre eingesponnen
- 3 (300) "Die kein Rat mir je gewinnt" sc. Hagens Rat!
- 5 (303/4) "Darf Brünnhildes Freier sein" Szenenanmerkung besagt:  
Siegfried hat Brünnhilde hier vergessen = Einfluss Hagens
- 2 (327/8) "Fromme Sühne dem Freund" Hagen bleibt im Hintergrund,  
ist aber immer "spiritus rector" der Intrige
- 4/6 (378/92) "Altgewohntes Geräusch" Walkürenritt-Reminiszenz:  
Gewitterstimmung, unheilswanger
- 18 (432/4) "So sitzt er sagt kein Wort" Erwartung des Welt-  
unterganges als Folge des Nibelungenfluchs
- 19 (435/6) "Seine Raben beide, sandt er auf Reise" h = Unglücksrabe  
vgl. G<sub>3</sub> 352 (342/3) "auch deine Raben hört ich rauschen"  
siehe unter Fis7 !!
- 31 (481/4) "blitzend Gewölk vom Wind getragen" (eigentlich zur  
fis-Coda gehörig) Reminiszenz an Walkürenritt
- 36 (503) vor: "Brünnhild, ein Freier kam" typisches h-moll bei  
Auftritt Siegfrieds als falscher Gunter (Hagen-Intrige)
- 37 (504) "Du folge willig mir" dto.
- 37 (505) "Ein Helde der dich zähmt" dto.
- 38 (510) "Gunter heisst der Held, dem Frau du folgen sollst" dto.
- 42 (523) "Nie raubst du ihn mir" (mit Sixte ajoutée)  
für Brünnhilde ist der falsche Gunter ein Abgesandter  
der Hölle vgl. 138 "kommst du von Hellas nächtlichem Heer"
- 44 (532/4) vor: "Was könntest du wehren" Rückmodulation nach h-moll,  
das den Aktschluss beherrscht, s. Nachspiel G<sub>1</sub> 146 (539/43)  
= Sieg des Bösen  
vgl. Parsifal Schluss des II. Aktes P<sub>2</sub> 210 (330/6)  
= Überwindung des Bösen
- 52 (299/300) im Nachspiel vor dem Rache-Terzett Nibelungenfluch (h)
- 52 (303/4) vor: "welches Unholds List liegt hier verborgen"  
Tendenz → h-moll = Hagen-Rache  
(Unheils-fis im Bass, mit Einsatz 'Brünnhildes dann  
weicheren B- Tonarten)

- G<sub>2</sub> 233 (305) vor: "Wo ist nun mein Wissen gegen dies Wirrsal"  
Brünnhilde ahnt böse Einflüsse: "welches Zaubers Ra-  
regte dies auf"
- G<sub>2</sub> 243 (345/6) "Sühne nun Blut" h = Mordplan Hagens vgl. 91 (327/8)  
Auch alles Folgende bis Seitenende "Dich verriet er"  
auf h-moll bezogen mit Unheils-fis im Bass
- G<sub>2</sub> 247 (352/4) "Er falle) dir zum Heil, ungeheure Macht ward dir"  
Bedeutungsvolles Fis<sup>7</sup>  
Die Hagen-Intrige auf Höhepunkt, Spekulation auf  
niedere Instinkte Gunters
- G<sub>3</sub> 273/4 (58) "Bist du so karg, so geizig in Kauf" Tendenz → h-mo  
vgl. die Verhöhnung von Klingsors "Keuschenheit" P<sub>2</sub>112(2)  
h = Impotenz
- G<sub>3</sub> 282 (82/4) "Der verfluchte ihn, in fernster Zeit zu zeugen den  
Tod dem, der ihn trüg". Nibelungenfluch
- G<sub>3</sub> 340 (285) "Ich Hagen, ich schlug ihn zu tot" Nibelungenrache
- G<sub>3</sub> 352 (342/3) "Alles, (alles, alles weiss ich"  
tiefe Einsicht in die Schuld der Götter (Wotans)  
auch Wotan ist dem Fluch Alberichs verfallen = h
- G<sub>3</sub> 355 (356/7)" "Das auch zum Unheil geraubt" sehr typisch: mit Unhe-  
fis im Bass! Nibelungenfluch
- G<sub>3</sub> 359 (372) "Weisst du auch mein Freund, wohin ich dich führe"  
Reminiszenz an Walkürenritt

#### Tristan:

- Tr<sub>1</sub> 31 (84) "Wohl könnt auch ich erwidern"  
Isolde wird bösartig und rachsüchtig
- Tr<sub>1</sub> 65 (188) Eintritt Tristans, der Vorhang schliesst sich sofort  
hinter ihm (Mottl-Anmerkung)  
Der Bereich des Bösen: Isolde, als böse Zauberin und  
Giftmischerin, wütet, wie Klingsor, gegen sich und i-  
Neigung. Selbstkasteiung, Rache, Hass  
h = gewaltsame Unterdrückung der Triebe
- Tr<sub>1</sub> 66/9 (190 ff) nach: "Begehrt Herrin, was ihr wünscht"  
Tristan stellt sich Isoldes Rache  
h-moll ist Tonika gemäss Vorzeichnung, nicht das häu-  
erklingende H-dur
- Tr<sub>1</sub> 75 (222/3) "Der Isolden ihn abgewann" deutliche Rückkehr zur sch-  
lang latenten h-Tonika (vgl. 74 (220) "Wollt ich Magd  
des erkönnen") Rachegeanken Isoldes
- Tr<sub>1</sub> 76 (226) "und führ es sicher und (fest)" Tristan bietet sich  
der Rache Isoldes dar vgl. Tr<sub>1</sub> 66 (190)
- Tr<sub>2</sub> 115 (346) "Der heimlich euch umgarnt, vor Melot seid gewarnt"  
Melot = Neid, Eifersucht, Hass
- Tr<sub>2</sub> 210 (668) Unterbrechung des H-dur (Lust) durch das lebensfeind-  
liche (Kastrations-) h-moll  
Melot = Ortrud = Hagen = Klingsor
- Tr<sub>2</sub> 253/4 (787) "Die beste Ärztin bald ich fand"  
nur modulatorisch: ~~G~~ → G (resp. Dom. → T (e))
- Tr<sub>3</sub> 256 (797) "Mein Schild, mein Schirm) in Kampf und Streit"  
vgl. W<sub>2</sub> 126(125) u. 127 (127): "Die solltet zu Sturm  
und Streit ihr stacheln"

- 71 (840/1) "O dieser Sonne sengender Strahl" Tendenz Fis<sup>7</sup> → h  
Sonne und Tag sind im "Tristan" = Feinde  
h = Verneinung, Beraubung
- 275 (858) "Der Welt holdester Wahn, wie ist's um dich getan"  
dto.

#### Meistersinger:

- 4 (223) "An Höfen wie an niedrer Statt<sup>des</sup> Bittren Tadels ward  
ich satt" h = Tadel, Negation
- 9 (266) "Aus jüngerem Wachs, als ich und ihr, muss der Freier  
sein, soll Eychen (ihm den Preis verleihn"  
Sachs spielt auf Beckmessers mangelnde Vitalität an  
h = Komplexe, Impotenz  
vgl. 80(239) "Dünkt euch das klug... und lässt den  
Meistergesang aus dem Spiel"
- 9 (293/4) "Das wird sich baldlich zeigen, wenn rechte Kunst  
ihm eigen" (Sachs tritt sofort der unproduktiven  
Einstellung (h) der anderen Meister entgegen)  
Funktion: ~~G~~ → D(T)
- 101 (299/300) "Was Rosses Schritt bei Waffenritt"  
vgl. W<sub>3</sub> 202(1 ff) = Ritt der Walküren
- 161 (34) "Nein singst nicht, zur Strafe für dein heutig frech  
Erdreisten" h = Bestrafung ~~G~~ → G (T)
- 192 (124) "Er will dir was Schönes singen und geigen"  
Beckmesser = trocken, gehemmt vgl. M<sub>1</sub> 89 (266)
- 283 (4/5) hohe, weinende Lage der espressivo spielenden Violinen  
h → e → cis → fis. h = ~~G~~ → G (T)  
Sachsens furchtbarer Schmerz des Entsagen-Müssens = h  
(Beraubung)
- 342 (207/10) "Und seht nur, wie mir's ergeht, wie's  
mit mir Ärmsten steht" vgl. M<sub>1</sub> 89 (266)  
sc. es steht schlecht
- 371 (316) "Mein Kind von Tristan und Isolde kenn ich ein traurig  
Stück " Holz als es, Str. = h notiert  
h = Impotenz Markes, auch Unterdrückung von Sachsens  
Herzensneigung vgl. M<sub>3</sub> 283 (4/5)
- 460 (594) "zerfällt erst deutsches Volk)...in falscher, wälscher  
Majestät" Zerfall des Reiches (C) durch schlechte  
Einflüsse (h)

#### Parsifal:

- 16 (49/50) "Da schwingt sich die wilde herab" h = Klingsoreinfluss  
(Unheil-fis im Bass)  
NB.: h ist auch Tonika des Walkürenritts, vgl. auch  
M<sub>1</sub> 101(299) = Waffenritt
- 25 (74) "Mit ihrem Zaubersaft, wahn ich, wird sie den Meister  
vollends verderben" Klingsor-Magie
- 26 (77/8) "wer ehe ihr euch nur besinnt" fis im Bass!  
Kundry bleibt unter dem Bann Klingsors, auch bei  
ihren Hilfeleistungen im Gralsgebiet
- 39 (118 ff) "Drum blieb es dem, nach dem ihr fragt verwehrt:  
Klingsorn" Selbstkastration Klingsors
- 61 (185/6) "Dich Toren hiess sie mich grüssen"  
Ritt-Motive vgl. P<sub>1</sub> 16 (49/50)

- P<sub>1</sub> 100 (329) "Durch Mitleid wissend" (Altstimme von oben)  
Parsifal wird in den Klingsor-Bereich hinausgestossen  
(Unheils-fis im Bass). Die Darstellerin der Kundry  
singt in Bayreuth ebenfalls die "Stimme aus der Höhe"  
= Einfluss Klingsors!
- P<sub>2</sub> 101/6(1/20) Beginn des Vorspiels zum 2.Aufzug (Klingsor)
- P<sub>2</sub> 106 (19/20) "Zu mir, dein Meister (ruft dich" Klingsor-Magie  
aus
- P<sub>2</sub> 107 (24) Rückmodulation der es-as-Sphäre (der hypnotische Schla  
Kundrys) zur Klingsor-Tonart (h) "Erwachst du ha!"
- P<sub>2</sub> 111 (35) "Wohl willst du denn du musst" Wiederaufnahme der Toni
- P<sub>2</sub> 115/6(49/54) "hüt ich mir selbst den Gral" Wiederaufnahme der h-Ton  
vgl. Alberichs Rebellion S<sub>2</sub> 159 (48/9) "Der Welt walte i  
dan
- P<sub>2</sub> 122/3(74/81) "He Kundry, wie schon am Werk?"  
"ha, ha den Zauber wüsst ich wohl"  
Rückkehr und Coda in h = magische Gewalt Klingsors
- P<sub>2</sub> 179 (203) "ihr brach das Leid das Herz und Herzeleide (starb"  
Tendenz h-moll: Kundry empfindet kein echtes Mitleid  
vgl. P<sub>1</sub> 61 (185), die Erzählung vom Tod der Mutter ist  
nur Mittel zum (bösen) Zweck vgl. S<sub>1</sub> 44 (112)
- P<sub>2</sub> 186 (232) "O Qual (der Liebe, wie alles schauert, bebt und zuckt  
(Sixte ajoutée im Bass) Erkenntnis des "Bösen"
- P<sub>2</sub> 189 (247) "Wie büsst ich Sünder meine Schuld"
- P<sub>2</sub> 192/3 (260/3) "Seit Ewigkeiten harr ich deiner" deutliche h-Tendenz  
= ein Fluch liegt auf Kundry ("den ich einst kühn ge-  
schmäht"
- P<sub>2</sub> 194 (266/7) "Da traf mich sein Blick"  
vgl. den Fluch, den auch der Holländer auf sich geladen  
hat: H<sub>1</sub> 33 (116)
- P<sub>2</sub> 203/6 (306/14) "Zeigst du zu Amfortas mir den Weg" Jetzt dominiert  
der Klingsor-Einfluss, Kundry ist wütend und "böse"
- P<sub>2</sub> 208 (324) "Dich weih ich ihm zum Geleit" nämlich h = Sündenfall,  
ewiger Fluch, Umherirren  
Die Irre<sup>+</sup>) = die Irrsal = h !!
- P<sub>2</sub> 210 (330/6) nach: "Stürz er die trügende Pracht" bis zum 2.Aktschluss  
(Die Coda des Klingsor-Aktes steht, wie sein Beginn, in  
h-moll) Hier = Bannung des Bösen
- P<sub>3</sub> 253 (152/3) "Es birgt den Helden der Trauerschrein"  
Überschneidung: Pos. und Viol. = ces-moll  
Titurels Tod ist durch den Sündenfall des Amfortas ver-
- P<sub>3</sub> 255 (159/60) "den dort ihr geleitet, den sündigen Hüter" schuldet  
Amfortas = sündig, durch Klingsor verführt
- P<sub>3</sub> 257 (167) "So ruf ich willig mit euch, williger nimm ich von euch  
(den Tod; der Sünde mildeste Sühne"  
Amfortas bekennt seine Sünde
- P<sub>3</sub> 263 (194) "Das Mitleids höchste Kraft und reinsten Wissens Macht  
dem zagen Toren gab" sc. Mitleid mit den Leiden des  
Amfortas und Macht gegen Klingsor = h

+ ) "Irre" ist substantivisch gebraucht und nicht als Verba  
form, wie man irrtümlich annehmen könnte

## h-moll

Prototypen (ausserhalb des Wagner'schen Schaffens)

Wagner: "Hier im ird'schen Jammertal wär doch nichts als Plack und Qual" ("Freischütz" Lied des Kaspar)

Chubert: "Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann" (Ursprüngliche Fassung)

Chubert: "Unvollendete" Symphonie 1. Satz

Verdi: "Inaffia l'ugola, trinca, tracana" ("Otello" Jagos Trinklied)

Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6 (1. und 4. Satz) (kl. Part. S. 89 ff)

Wagner: Berg: Unisono-h nach Ermordung Marie's ("Wozzeck" kl. Part. S. 417/8)

-----  
Rich. Wagner:

Haupt-Charakteristika:

Verführung, Falschheit, Geist der Verneinung: L 70, 96, 107, 216, 238  
46 S 44, 138, 200, 221, 223, 232, 238 G 53, 62, 70, 83, 85, 91, 136, 137, 138  
142, 233, 243, 247 Tr 115, 210, 271, 275, M 74, 89, 99, P 179

Verführung, dämonische Ausstrahlung, Höllenspuk: H 32, 184, Ta 96, 181, 267  
70, 96, 216 R 169, 202, S 159 G 53, 62, 70, 136, 137, 138, 247, Tr 65  
460 P 16, 25, 26, 39, 100, 101/6, 105, 107, 111, 115, 122, 210, 263

Verführung, Schuld: H 32, 138, 147 Ta 80, 181, 206 L 238 R 202  
144, 146, 200 233, 235 G 22, 118, 232, 282, 340, 352 P 26, 186, 189, 192  
24, 208, 253, 255, 257, 263

Nachtalben (Alberich, Mime, Hagen): R 102, 169, 202 S 44, 138, 143, 144  
16, 159, 200, 221, 223, 232, 238 G 22, 52, 53, 62, 70, 83, 232, 282, 340, 355

Der Böse (Teufel, Ahasver, Kainszeichen)

32, 184, Ta 181, 267 R 202, 228, S 18, G 119, 138, 142, 144, 352  
39, 101/6, 105, 115, 122, 210

Verführung (Impotenz) Bestrafung, Beraubung: Ta 182 R 102, 202  
46, 308 G 136/8, 142, 144, 273 Tr 65, 75, 76, 210, 271, 275 M 89, 161, 192  
23, 342, 371 P 39, 111 ff

Verführung, Reiter, Streiter gegen das böse Prinzip, Wolken:

91, 115, 126, 127, 197, 202/6, 210/2, 215, 244 S 149/51 G 104, 131, 359  
256 M 101 P 16, 26, 61

Verführung, Durst (s. auch unter Nachtalben (d):

31, 65, 66, 75 P 203/6, 208

## Ges-dur

### Tannhäuser:

Ta<sub>1</sub> 68 "dort, wo Freude einst dir geflossen"  
Bezug auf Liebesgenuss

Ta<sub>2</sub> 123 (292) "Doch welch ein seltsam neues Leben"  
Erwachen des Weibes

### Rheingold:

R<sub>4</sub> 226 (637/8) "Hört ihr Riesen" Entscheidung für das Weibliche  
vgl. Takte vor: "zu mir Freia" 227 (640)

### Walküre:

W<sub>1</sub> 58 (147/9) "Keiner ging... der Lenz lacht in den Saal"  
(Siegmond in H notiert!)  
Siegmond steht vor der Erfüllung seiner Sehnsucht:  
Verschmelzung der weiblichen und männlichen Tonart  
(Ces - H)

### Siegfried:

S<sub>1</sub> 45 (116) "Ich schenkt ihn gern dem Kind" Mime als Muttererz

S<sub>1</sub> 51 (132) "Als im letzten Kampf er (erlag)"  
Ende des Berichtes über die Mutter

S<sub>2</sub> 213 (197) "will ...König nun sein ... den Herrscherreif"  
Funktion: ~~os~~ → b. (T)

S<sub>3</sub> 322 (299) "Dunkel dünkt mich dein) Sinn, deines (Auges Leuch-  
seh ich licht" Mutter - Weib

S<sub>3</sub> 329 (317) "Schweige die schäumende Wut"  
Ziel: Vereinigung mit dem Weiblichen

~~S<sub>3</sub>~~ 333 (333/4) "mit den Fesseln schwindet das finstre Graun  
tauch aus dem Dunkel" sc. "sei mein Weib"

S<sub>2</sub> 342 (364/5) "Dein werd ich ewig sein" Umdeutung in H bei Siegfried  
Einsatz! Berührung des Männlichen mit dem Weiblichen  
vgl. Parallele Siegmund-Sieglinde W<sub>1</sub> 58 (147/9)

### Götterdämmerung:

G<sub>1</sub> 2 (1/2) 2. Takt des Vorspiels "Das Reich der Mütter"

G<sub>1</sub> 8 (14/5) "Da sang ich heiligen Sinn" = "Ur-Mütter-Weisheit"  
(Gegensatz zu "ein kühner Gott" = männliches Prinzip)  
enharmonische Verwechslung, wie gegen Ende des Siegfried S<sub>3</sub> 342 (364/5)

G<sub>1</sub> 26 (77) "Heiliger Runen (reichen Hort)"  
Urmütterweisheit von Erda ererbt

G<sub>1</sub> 29 (85/6) "Dass mir Brünnhilde lebt" (Auf "lebt" Orchester  
schon H!) Vgl. S<sub>3</sub> 342 und W<sub>1</sub> 58 und G<sub>1</sub> 33

G<sub>1</sub> 33 (102/3) "brennt dann ewig heilig dir in der Brust"  
(Siegfried folgt in H!) vgl. G<sub>1</sub> 2<sup>a</sup> etc.

G<sub>1</sub> 69 (259/60) "Hierher, hier lege an" Siegfried soll durch Gut-  
weiblichkeit gefesselt werden.

G<sub>1</sub> 92 (331) vor: "Was nimmst du am Eide nicht teil"  
Siegfried denkt nur an Guttrune, wie das Guttrune-Motiv  
beweist. Ces = Das Weibliche

G<sub>2</sub> 194 (154/6) "Brünnhilde naht dort mit ihm" = weiblich

- 95 (161/2) "Will)-kommen" als Subdominantwechselklang (o ~~4~~) zu  
 der erwarteten Tonika = B-dur zu verstehen (auch Er-  
 wartung Brünnhildes als Weib Gunters vgl. G<sub>2</sub> 194(154/6)
- 91 (184) "Gutrun und Siegfried"  
 Szenenbemerkung: "Brünnhilde schägt erschreckt die  
 Augen auf": Rivalität der beiden Frauen Siegfrieds
- 5 (234/5) "Er zwang mir Lust und Liebe ab" sehr typisch!  
 Tonart des Weibes (Tendenz → Ges)
- 91 (298/9) 2. Modulation vor Rache-Szene  
 erst weibliches C-es-dur, dann ins Aktive (H) enhar-  
 monisch verwechselt (im Bass "Unheils-fis")
- 97 (95/6) "Notung zerhaut es den Nornen" Urmütterweisheit
- 97 (273) "Deinen toten Mann" Str. und Hagen = H-dur  
 Vermischt: männlich- weiblich

#### Tristan:

- 99 (51) "Weil eine Braut er als) Leiche (für seinen Herrn  
 gewann" Unterbewusst: Wunsch nach Vereinigung im Tod
- 91 (140) "Ihn bannte der Minne Macht" = Schoos, Weiblichkeit  
 sofort orchestral enharmonisch umgedeutet als + DD → a
- 92 (508) "mit mir dich im Verein wollt (ungestilltes Sehnen)  
 ich dem) Tode (weihn" Erlösung im weiblichen
- 97 (560) "Eines Atems einger Bund" Aufgehen im weiblichen
- 91 (606) "So stürben wir, um ) ungetrennt ewig einig (ohne End"  
 Einswerden im weiblichen  
 (vgl. (607) "namenlos in Lieb umfassen")  
 vgl. 192 (609) "der Liebe nur zu) leben"  
 dto. 192/3 (609/13)
- 95 (702/3) "Nun führst du in dein Eigen, dein Erbe) mir zu zeigen"  
 Tiefe Str., Hr. und Fg. bereits in E resp. H-dur =  
 Aufgehen des weiblichen im männlichen vgl. Isolde's  
 Liebestod Tr<sub>3</sub> 314 (997)  
 vgl. unten (706) Kuss Tristans auf Isolde's Stirn  
 Tendenz → Ges (Engel) s. unter Ges
- 92 (752) "Noch sah ich Land) und Leute"  
 er sah den Schoos der Welt, das Reich der Mütter
- 93 (819) "Da er mich (zeugt und starb" = Aufgehen im weiblichen
- 98 (946) "Dass wonnig und hehr die Nacht wir teilen"  
 = Heilung durch das weibliche

#### Meistersinger:

- 9 (356) "Dass der Junker hier versungen hat) beleg ich erst  
 noch vor der Meister Rat" Funktion: ~~4~~ → Es (T)
- 5 (39) vor: "Und du mein Kind" Tonart nur berührt, doch typisch  
 (Pogner bemerkt voll erblühte Weiblichkeit Evas)
- 5 (74/5) "Nein, von der Zunft und ihren Meistern) wollt sich  
 mein Traumbild nicht begeistern" (Traum von der  
 Urmutter Eva) vgl. 326 (139/40) "Darin sein Junker  
 träumt" Tendenz → Ges
- 9 (350) "Jetzt all am Fleck, den Vater grüss, schnell auf  
 die Füß"  
 Im weiblich-mütterlichen Schutz Evas ist die Weise  
 nun geboren (ausserdem S zur Ges-Tonika)

## Parsifal:

- P<sub>1</sub> 8 (19) Erstes Mal Grals-Motiv in Streichern Heiligtum  
P<sub>1</sub> 8 (19) Abendmahlsspruch im Durchführungsteil dto.  
P<sub>1</sub> 37 (108) "Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht"  
vgl. "beim letzten Liebes-mahle"  
vgl. "die heilig edle (Schale)"  
P<sub>1</sub> 52 (161) "Hier schau her (hier trafst du ihn)"  
Funktion: ~~♩~~ → B (T)  
P<sub>1</sub> 60 (180/1) "Den freislichen Knaben lernten sie fürchten"  
Funktion: ~~♩~~ → B (T)  
P<sub>1</sub> 77 (246) "Enthüllet den Gral"  
im Orchester auf "Gral" bereits H als Dom. → e-moll  
= Erlösungswunder vgl. P<sub>3</sub> 228 (59/60)  
P<sub>2</sub> 124 (82) Beginn des Zaubergartens (Ces = weiblichkeit)  
P<sub>2</sub> 153 (144/6) "Nicht karge den Sold" "Kannst du uns nicht lieben?"  
Aufgehen im Weiblichen  
P<sub>2</sub> 180 (208) "des Trostes Süsse labte nie auch dein Herz" dto.  
P<sub>2</sub> 183 (215) "Des Muttersegens letzten Gruss, der Liebe ersten (Kus  
Tendenz → Ces (Erlösung im Mütterlich-Weiblichen) umg  
tet in Tristan-Akkord (mit ~~♩~~) =  
Parsifals erwachende Sinnlichkeit  
P<sub>2</sub> 188 (245) "Erlöser, (Heiland, Herr der Huld"  
Zuflucht in der Heiligkeit  
P<sub>2</sub> 201 (296/7) "Mein volles Liebesumfängen" Aufgehen im weiblichen  
P<sub>3</sub> 228 (59/60) "O Wunder, heilig hehrstes Wunder" s. unter H-dur  
P<sub>3</sub> 231 (71) "Noch ruf zu heiligen Kämpfen aus der Ferne"  
P<sub>3</sub> 235 (85) "Zur Heiligung des heiligen Vaters"  
P<sub>3</sub> 240 (102) "Die Taufe nimm und glaub an den Erlöser" Heiligung  
dto. 240 (103) enharmonische Verwechslung vor Karfreit-  
tags-Zauber. Kundry (Ces) wird erhöht ins H-Bereich  
vgl. P<sub>3</sub> 228 (59/60)

## Haupt-Charakteristika:

- a) Das Weibliche: Ta 68, 123 L 22 R 226/7 W 58 S 322, 333, 342  
G 29, 33, 69, 92, 194, 195, 201, 215, 231 Tr 51, 225  
M 163, 306, 326, 382 P 124, 153, 180, 183, 201, 240  
b) Aufgehen des Männlichen im Weiblichen: W 58 S 329, 333 Tr 19, 51, 1  
177, 191/2, 263, 298 P 153, 180, 183, 201  
c) Die Mutter, Das Reich der Mütter: S 45, 51, 322, 333 G 2, 8, 26, 287 T  
d) Heiligtum: G 8, 26 P 8, 37, 188, 228, 231, 235, 240

Bei einer Rückschau auf die vorausgehende Untersuchung über den Tonartencharakter in dem dramatischen Werk Richard Wagners ergeben sich die folgenden allgemeinen Merkmale:

Jede Dur- resp. Moll-Tonart hat ihren spezifischen, von allen übrigen Tonarten unterscheidbaren Charakter.

Das Zentrum allen tonalen Geschehens ist eindeutig C-dur. Zu C-dur als Mitte werden alle übrigen Tonarten in Beziehung gesetzt, d.h. an C-dur als an der absolut gedachten Ausgangsbasis orientiert sich die psychologische Verhaltensweise jeder anderen Tonart.

Nächst dem Spannungsverhältnis zwischen den Tonarten und diesem C-Zentrum ist dasjenige der Tonarten untereinander das Massgebendste, wobei das Intervall zwischen den Grundtönen den näheren, resp. entfernteren Verwandtschaftsgrad der Charaktereigenheiten bestimmt.

Die grösste Verwandtschaft des Charakters besteht zwischen quintverwandten Tonarten, d.h., dass sich der psychologische Ausdruck der Tonarten nach beiden Seiten des Quintenzirkels hin sowohl in Richtung der Dominanten, als auch der Subdominanten im Sinne einer allmählichen Entwicklung graduell umbildet und so fast unmerklich von einer Gefühlslage in eine andere übergeht. Im Sekund-Abstand nebeneinander stehende Tonarten dagegen sind in ihren Charaktereigenschaften wesentlich weiter von einander getrennt. Besonders auffallende Gegensätze finden sich bei Tonarten im Abstand einer kleinen Sekunde (resp. einer übermässigen Prim). Tonarten im Tritonus-Abstand stellen die krassesten Antithesen dar.

Tonarten im Abstand einer grossen Terz haben häufig ein gemeinsames Grundanliegen, oder anders gesagt, den gleichen Gegenstand der Betrachtung, lediglich die Blickrichtung resp. die Wertung des Gefühlsobjektes ist eine unterschiedliche. So stellen die terzverwandten Tonarten :As-, C- und E-dur jede auf individuelle Weise die Deutung des Wesens der Liebe dar.

Die Verwandtschaft derjenigen Tonarten, bei denen der Abstand zwischen ihren Grundtönen nur eine kleine Terz beträgt, ist eine weniger enge, ausgenommen sind die sogenannten Parallel-Tonarten (vgl. unter 9).

- 8) Zwischen beiden Varianten der gleichen Tonart, also zwischen Moll- und Dur-Geschlecht über derselben Tonika, besteht insofern eine starke Bindung, als die Moll-Variante grundsätzlich als Negation der entsprechenden Dur-Eigenschaften angesehen werden muss. Doch sind die Gegensätze auch gelegentlich soweit abgemildert, dass die Moll-Variante eine Art Vorform der Dur-Variante darstellt, wobei das in Moll bereits latent Vorhandene erst im Dur-Bereich zur vollen Entfaltung gelangt. Der Übergang zwischen beiden Varianten erfolgt in solchem Fall dann beinahe bruchlos (z.B. bei e-moll → E-dur)
- 9) Zwischen Tonika und ihrer Parallele wird die Verwandtschaft weit seltener offenkundig als zwischen ihren Varianten. Da der Grundton für die Charakterbildung den Hauptausschlag gibt, erklärt sich die verhältnismässig lockere Bindung zwischen beiden Parallel-Tonarten offenbar aus dem kleinen Terz-Abstand ihrer Grundtöne von einander (vgl. unter 7). Deshalb findet sich die Aufhellung, resp. Lösung einer Moll-Tonika in ihrer Durparallele relativ sehr selten bei Wagner.<sup>4)</sup> Eine solche Ausnahme bildet der Trauermarsch der Götterdämmerung, bei dem der Es-dur-Höhepunkt tatsächlich aus dem ursprünglichen c-moll-Beginn als Schluss-Krönung organisch herauswächst (eine thematische Verbindung zwischen beiden Teilen besteht jedoch nicht), trotzdem bestätigt dann die abschliessende c-moll-Schluss-Coda, - auch in der von Wagner besorgten Konzertauffassung! - dass Es-dur nicht als das eigentliche "Ziel" verstanden werden kann, wie dies bei dem Herauswachsen der Dur-Variante aus ihrer vorhergehenden Moll-Variante der Fall ist. Die Verwandtschaft der Parallel-Tonarten äussert sich eher in einer Art Hilfsstellung, die sich beide Varianten wechselseitig leisten, wenn, wie dies bei d-moll (resp. F-dur) und e-moll (resp. G-dur) gezeigt wurde, bei einer Tonart eine gewisse Konstitutionschwäche vorliegt.

---

<sup>4)</sup> Man denke vergleichsweise an den engen Zusammenhang, der zwischen dem c-moll-Beginn der Prüfungen in der Zauberflöte und ihrem siegreichen Ausgang im Es-dur-Schlusschor der Oper besteht, wobei Mozart die innere Einheit zwischen dem c-moll-Anfang und dem Es-dur-Schluss noch durch die thematische Verwandtschaft beider Finale-Teilabschnitte in ihren Anfangstakten besonders unterstreicht. Die Verbindung zwischen der VI. und I. Stufe ist bei Mozart und Haydn noch recht häufig, bei Beethoven wird sie selten, bei Wagner verschwindet sie fast völlig.

Grosses Gewicht wurde in dieser Arbeit auf die Differenzierung der enharmonischen Ton-"Paare" gelegt, die innerhalb der temperierten Stimmung zu jeweils einem Ton verschmolzen sind. Die deutliche Trennung beider "Synonyma" war ein Hauptanliegen der vorliegenden Untersuchungen und dadurch wurden vielleicht die wichtigsten Ergebnisse erzielt. Bei den Kreuz-Tonarten wurde eine aktive Grundhaltung, bei den entsprechenden Be-Tonarten eine passive nachgewiesen, was einer "männlichen" und "weiblichen" Verhaltensweise entspricht. Diese Antinomie tritt besonders augenfällig bei den Tonarten-"Paaren" Fis-dur - Ges-dur und H-dur - C-dur zu Tage. Hingegen wird die sogen. "enharmonische Verwechslung" als bedeutungsvolle Verwandlung erkannt und als psychologisches Geheimnis und Wunder erlebt.

Schliessend lässt sich sagen, dass bei Wagner alle in derselben Part stehenden Partien (ebenso isoliert stehende Akkorde) auf einen gemeinsamen psychologischen Nenner reduzierbar sind und dass von dieser Regel - abgesehen von nur wenigen Unentschiedenheiten Frühwerk Wagners - keine Ausnahme gibt. Je höher die Meisterschaft Wagners entwickelt ist, desto adäquater ist die Anwendung der Tonarten. Wo - wie in manchen Teilen des "Ringes" - ein gewisses Nachlassen der Inspiration spürbar wird, ist auch das Verhältnis zu den Tonarten weniger glücklich und ihr Charakter weniger lebendig und überzeugend ausgeprägt. Nur bei relativ ganz wenigen Stellen bietet Wagner nicht spontan eine andere Deutungsmöglichkeit an, als eine lediglich auf rein funktionalen Zusammenhängen beruhende. Es bleibt immer wieder neues Wunder, wie sehr sich bei Wagner funktional-harmonisch Bedingtes absolut deckt mit den psychologischen Erfordernissen des Handlungsablaufes innerhalb des Musikdramas, was soviel bedeutet, als dass das harmonische und das dramatische Geschehen überhaupt identisch sind!

Die Wahl der adäquaten Tonart dient also mindestens in demselben Masse der psychologischen Ergründung und Durchleuchtung der jeweiligen "zwischen-menschlichen" Beziehungen, wie die zu diesem Zweck von Wagner erdachte Leitmotiv-Technik. Interessanterweise wird das Gewebe der Erinnerungsmotive nach dem "Ring", also zur Zeit der ersten Meisterschaft Wagners, deutlich lockerer: wie bei den Frühwerken übernehmen die Tonarten wieder allein die - lediglich im Unbewussten aperzipierte - Deutung der psychologischen Situation zwischen den handelnden Personen. Daraus ergibt sich, dass die adäquate Wahl der Tonarten eine Leitmotiv-Technik weitgehend überflüssig macht.

Die vorliegende Untersuchung verfolgte das Ziel, das "Geheimnis der Tonarten bei Richard Wagner" zu lüften, wie es Lorenz in so erstaunlichem Masse in seiner Arbeit über "das Geheimnis der Form" gelungen ist. Ob und in welchem Ausmass dies geglückt ist, wird erst die Zukunft zeigen. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Lorenz die Identität von Handlung und musikalischer Form bewiesen hat und die vorliegende Arbeit dasselbe hinsichtlich der Beziehungen zwischen tonartlichem und dramatischen Geschehen zu tun versucht hat, so ergibt sich, dass die Handlung des Dramas, ihre musikalische Form, sowie alle harmonisch-tonalen Beziehungen eine untrennbare Einheit bilden, die einem ständig erneuten Ein- und Ausatmen vergleichbar ist, für das die Kadenz - in des Wortes weitestem Sinn - die Wurzel und "Idee" ist.

## Bibliographie:

### Musik- und Tonpsychologie, Musikästhetik:

- to Abraham "Das absolute Tonbewusstsein" S.I.M.G. III 1901/2
- org Anschütz "Berichte über die Farbe-Ton-Kongresse Hamburg 1927/31
- leques Handschin "Der Toncharakter! Eine Einführung in die Tonpsychologie Zürich 1948
- M. Hauer "Vom Wesen des Musikalischen" Wien 1920
- y. Helmholtz "Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik" 6. Auflage 1913
- hannes Kobelt "Das Dauergedächtnis für absolute Tonhöhen" Erlangen 1920
- nst Kurth "Musikpsychologie" 2. Auflage 1947
- riedrich Mahling "Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen Farbe und Ton" Berlin 1922
- Moos "Wagner als Ästhetiker" 1906
- Revesz "Audition colorée" Zeitschrift für angewandte Psychologie Bd. 21 (1922)
- Revesz "Einführung in die Musikpsychologie" Bern 1946
- Golf Schäfke "Geschichte der Musikästhetik" Berlin 1934
- Stumpf "Tonpsychologie" I 1883, II 1890
- wellek "Das absolute Gehör und seine Typen" Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde, Beiheft 83 (1938)

### Tonarten-Charakter:

- ermann Abert "Tonart und Thema in Bachs Instrumentalfugen" P. Wagner-Festschrift 1926
- Beckh "Von geistigen Wesen der Tonarten" Breslau 1932
- Beckh "Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner, mit besonderer Berücksichtigung des Wagnerschen Musikdramas" Stuttgart 1937
- Berlioz "Instrumentationslehre" 1839
- lfgang Boetticher "Robert Schumann Einführung in Persönlichkeit und Werk Beiträge zur Erkenntniskritik der Musikgeschichte und Studien am Ausdrucksproblem des neunzehnten Jahrhunderts" Berlin 1941
- chard Hennig "Die Charakteristik der Tonarten" Historisch, kritisch und statistisch untersucht vom psycho-physiologischen und musikalischen Standpunkt aus Berlin 1897
- nst Kurth "Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'" Bern-Leipzig 1920, Berlin 1923 (2. Auflage)
- nst Kurth "Bruckner" Berlin 1925
- fred Lorenz "Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" Berlin 1924-1933
- Band I Der Ring des Nibelungen (1924)
- Band II Tristan und Isolde (1926)
- Band III Die Meistersinger von Nürnberg (1931)
- Band IV Parsifal (1933)

- Werner Lüthy "Mozart und die Tonartencharakteristik" Strassburg 1931  
(Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Herausgeber K.Nef)
- Adolf Bernhard Marx "Gluck und die Oper" Zweiter Teil Berlin 1863
- Joh.Mattheson "Das neu eröffnete Orchester" 1713 Hamburg
- Joh.Mattheson Critica Musica 1722 Hamburg
- Paul Mies "Der Charakter der Tonarten" Eine Untersuchung  
Köln-Krefeld 1948
- Hermann Pfrogner "Die Zwölfordnung der Töne" Zürich-Leipzig-Wien 1953
- Hugo Riemann "Katechismus der Fuge" I Leipzig 1890/1
- Anton Schindler "Ludwig van Beethoven" Neuausgabe von Fritz Volbach  
Münster i.Westfalen 1927
- D.Fr.Schubart "Ästhetik der Tonkunst" 1806, 2. Auflage Stuttgart 1839
- Bruno Stäblein "Von Bach-Händel bis Pfitzner-Strauss" Ein Motivbüchlein deutscher Musik für die Singstunde Lehr 1929
- Hermann Stephani "Der Charakter der Tonarten" Regensburg 1923
- H.von Waltershausen Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen  
(1920) Bd.3 "Freischütz"
- H.v.Waltershausen "Die Symbolkraft der Tonarten in "Hohe Schule der Musik", Potsdam (o.J.)
- Rudolf Wustmann "Tonartensymbolik zu Bachs Zeiten" Bach-Jahrbuch 1911

## Lebenslauf

Am 12. Dezember 1906 wurde ich, Hans Blümer, als Sohn des Kaufmanns Martin Blümer und seiner Ehefrau Henriette Louise, geb. de Groot aus Yokohama (Japan) geboren. Nach dem Besuch der Bertram'schen Vorlesung trat ich 1916 in das Johanneum (humanistisches Gymnasium) in Gießen ein, 1925 legte ich dort die Reifeprüfung ab.

Zu Beginn des Wintersemesters 1925/26 immatrikulierte ich mich an der Universität Freiburg i.Br. und studierte dort Musikwissenschaft bei W. Gurlitt und H. Bessler.

Bei Julius Weismann (Freiburg i.Br.) hatte ich von 1925 - 27 Unterricht in Harmonie und Kontrapunkt, 1927 - 28 nahm ich an einem Violonkellerkurs unter Felix Weingartner am Basler Konservatorium teil. Von 1927 - 1934 war ich als Assistent von Felix Weingartner und Friedrich Becker am Basler Stadt-Theater tätig.

In den Jahren 1927 - 1950 wirkte ich als Opern- und Konzertkellner in den Städten Basel, Darmstadt, Mainz, Kassel, Frankfurt/M. und Kassel.

Zu Beginn des Sommersemesters 1954 immatrikulierte ich mich an der Universität in München, um mein musikwissenschaftliches Studium abzuschließen, als Nebenfächer wählte ich Romanistik (Italienisch) und Pädagogik. Vorlesungen und Übungen besuchte ich vor allem bei folgenden Herren Professoren:

Musikwissenschaft Dr. Thrasybulos Georgiades, Dr. Georg Reichert,  
Romanistik Dr. Hans Rheinfelder, Dr. Gerhard Rohlf  
Pädagogik Dr. Friedrich Schneider, Dr. Martin Keilhacker.



# Noten beispiele

1

Handwritten musical score for piano, first system. The score is written on five staves. The first staff contains a melodic line with many beamed sixteenth notes. The second staff has a melodic line with some rests. The third staff contains a bass line with many beamed sixteenth notes. The fourth staff has a bass line with some rests. The fifth staff contains a bass line with many beamed sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *da te.*, *Finale*, *Allegro*, and *sf*. The time signature is 4/4.

Handwritten musical score for piano, second system. The score is written on five staves. The first staff contains a melodic line with many beamed sixteenth notes. The second staff has a melodic line with some rests. The third staff contains a bass line with many beamed sixteenth notes. The fourth staff has a bass line with some rests. The fifth staff contains a bass line with many beamed sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *puu cresc.*, *molto cresc.*, and *sf*. The time signature is 4/4.

Handwritten musical score for piano, third system. The score is written on five staves. The first staff contains a melodic line with many beamed sixteenth notes. The second staff has a melodic line with some rests. The third staff contains a bass line with many beamed sixteenth notes. The fourth staff has a bass line with some rests. The fifth staff contains a bass line with many beamed sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *sf*, *diminu.*, and *sf*. The time signature is 4/4.

*f* *ie canto*

Bsp. 4

Rezia

*maestoso assai*

*ff*

*dolce*

man Sie Sonn' geht auf! Da Win- se lie- pe- re lei ge- stiel-ter Zorn vogt nur im Wal- den.

*pp*

*Kreis*  
*Allegro maestoso ma con moto*

Nel- ken - los stau- den <sup>sa</sup> Sonne auf Sie

*crescendo*

Par-son-~~en~~ der Ma-der wie ein Stein nach Schach-ten- von-~~ne~~ im Tie- senge-~~st~~ sein Ziel sucht wie-  
 Dr.  
 poco a poco *f*

B. (hier volles Schreien des Goldes)

Becken  
 Trümpf

gerüst mit der furchigen gebogenen erhabenem Baum (der Dickschale der Falsch- nach der Höhe  
 Lang-~~er~~ Trauer hat die Kleinmets.)  
 alle die  
 sim.  
 cresc.  
 dim.

Handwritten musical score for piano. The score is written on two staves. The right hand plays a melody with a trill (tr.) and a long note (Länge!). The left hand plays a bass line with a piano (p) dynamic. The tempo is marked *Andante*.

Bsp. 7  
non voce

Handwritten musical score for piano. The score is written on two staves. The right hand plays a melody with a trill (tr.) and a long note (Länge!). The left hand plays a bass line with a piano (p) dynamic. The tempo is marked *Andante*. The lyrics are: "so leuchtet mir ein Far-ben-bo-gen, Dir nell' auf dunkeln Höltern". The score includes a section marked *Toso sostenuto in tempo* and a section marked *colla voce*.

Bsp. 8

Handwritten musical score for piano. The score is written on two staves. The right hand plays a melody with a trill (tr.) and a long note (Länge!). The left hand plays a bass line with a piano (p) dynamic. The tempo is marked *Andante*. The lyrics are: "morgen. Ich leuchte im". The score includes a section marked *ausweichend* and a section marked *molto cresc.*.

Bsp. 9

Handwritten musical score for piano. The score is written on two staves. The right hand plays a melody with a trill (tr.) and a long note (Länge!). The left hand plays a bass line with a piano (p) dynamic. The tempo is marked *Andante*. The lyrics are: "Nun a ber kam Jo-han-nis-tag!". The score includes a section marked *molto cresc.* and a section marked *dim.*.

he von einem grossen Gedankem  
ergänzt sich an Gedanken

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The voice part is in a higher register, with lyrics in German. Dynamics include *molto cresc.*, *sf*, and *ff*. The tempo is marked *Allegro*.

Handwritten lyrics: *So geiss ich die Berg*, *si - der vor*

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The voice part has lyrics in German. Dynamics include *sf* and *ff*. The tempo is marked *Allegro*.

Handwritten lyrics: *Berg und Graun!*, *Folge mir, trace*

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment. The voice part has lyrics in German. Dynamics include *sf* and *ff*. The tempo is marked *Allegro*.

Handwritten lyrics: *et, et in-car-na-tus est*

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment. The voice part has lyrics in German. Dynamics include *sf* and *ff*. The tempo is marked *Allegro*.

Handwritten lyrics: *her-aus aus der schrei-de zu mir!*, *zu. re. re. re.*

! Siegenant steht mit einem gewaltigen  
 Luch über Schwert - aus dem  
 Himmel und steigt er für seine  
 Stämme auf Entschieden erhaschen  
 Sieglust.)

*puif*

*immer ss*

*dim*

*p*

13

*alte*

Freu-ße - jauch - zen! Him - mel

*instan*

lust - ent - zu - chen!

hied - stees Weet - ent - nu - chun!

Wien - mel - hied - stees Weet - ent - nu - chun!

*rit f* *rit f*

men! Te - stem men!

men! J - sol - de men!

*ss* *sp*

Wel - ten - ent - non - nu Ru mi ge -

J - sol - de, J - sol

*ss*



Kun-  
stKun-  
st

Handwritten musical score for voice and piano. The lyrics are: "Kunst-ten-ke die be la-chen Tod!"

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and arpeggios, with dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *ppp rall.*, and *ppp*.

Kun-  
stKun-  
st

Handwritten musical score for voice and piano. The lyrics are: "Keiner von du, so hold zu wer- bin"

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and arpeggios, with dynamic markings such as *ppp*, *ppp rall.*, and *ppp*.

17

Kun-  
st

Handwritten musical score for voice and piano. The lyrics are: "Wann unser Schwert in blutig erusten Kämpfen strit für sie Teutchen Reichs maje stät"

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and arpeggios, with dynamic markings such as *ppp*, *ppp rall.*, and *ppp*.

Bsp. 18

Stacc

*etwas zurück gehalten*

mehr, lebt's nicht in deut- scher Mei-ster Ehr! Drum sag' ich euch:

*stacc arco a poco cresc*

eh! eure deut- schen Mei-ster! Drum Bauet ihr

*stacc scherzhaft*

Bsp. 19

moreno

*breiter werden*

Wahr wie

auf dessen Haupt wir Gottes Se- gen kleben bei Deutschlands grossen Kai-ser Ferdinand!

*see. Zeitm.*

*sch. cc. mehr*

*vorhin, lebendig und elastisch*

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is written in ink on aged paper. The title "The Rose Tree" is written at the top of the page. The lyrics are written below the melody. The score is a single system, with the melody and accompaniment written on two staves. The melody is written in the treble staff and the accompaniment is written in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is written in ink on aged paper.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the Treble staff, and the accompaniment is in the Bass staff. The music is in 4/4 time. The score consists of 16 measures, grouped into four measures per system. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for "Grosses Glück und Heil" by J. S. Bach. The score is written on three systems of five-line staves. The first system contains the vocal melody (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line with figured bass notation. The second system continues the vocal melody and the basso continuo line. The third system shows the vocal melody and a basso continuo line with figured bass notation. The lyrics are "Gross Glück und Heil" and "Licht nun dem Rhein da Ka-gei, For".

Handwritten musical score for "Grimm's Song" in G major, 3/4 time. The score is written on four staves. The first two staves are for the vocal line, and the last two are for the piano accompaniment. The lyrics are "Grimm - me so eu - sty mag sein!". The piano part features a prominent triplet in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Bsp 22

sehr schnell

Isolier

an des Tag ge- stür- mes Kö-nig-macht, mus-tes-t Du's über- ge

Bsp 23

B. hier ist die  
3. Stelle der  
geworfen

! kein entfernt sich der Zug mit  
tempo des gewöhnlich

solo cresc.

dir

Pa. gezeichnet

Bsp 24

Sing.  
pied

Was ich mir mü-ter, weiss ich nicht Soch mach ich euch an-ge des Horts ge-lä-chen-ten

immer pp

Ben. Zacc

Handwritten musical score system 1. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "Ist will ge. ta Rat mit es. net". The piano accompaniment (grand staff) features chords and arpeggiated figures. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 2. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "Nun will ich ju- beln wie kei- ner ge- su- bet". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamic markings *sf* and *sp*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 3. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "nun will ich schaf- fen wie kei- ner ge- schaffet, dem Tode". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamic markings *sf* and *sp*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 4. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "mich hin strecken sich Höl- len betreu- de Au- gen kü- de- sche Mann der". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamic markings *mf* and *p*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

und ich zer-schmel- le von hei- ßer Kraft.

Bsp. 26

S.  
A.  
die Gemein- de  
T.  
B.

Da zu dir, Herr, sei- land - mich (im Orchester) bP  
chor: Wie-ge dei-ner Taufe nach!

Bsp. 27

Chorleitung

S.  
Frauen  
u. Kinder  
A.  
T.  
Männer  
B.

heil dir, Er-se! Nun lass von gott uns gehn!

pp heil! heil! heil!

Langsam  
Orgel im Min-  
stern

Seht er ist von gott ge- sendt!

Männer

heil, heil euch! heil  
Er- se vom he- ligen! he- se!

## Pia. lento

Sento

Doch, lass Sie an-meh-nen Ex-  
 noch lö-sung fin-de auf Er-  
 bin, zeigt got-tes

En-gel an, wie sein \*Geist ihm einst kö-n-ne wer-  
 bin.

Sento

sr.  
 Nun achte wohl, und lass mich schn-  
 bist Sie ein

sr.  
 Tor und rein, wach W'ssem Sie auch mag beschä-digt sein.

3. Heller Tag  
 sr.  
 schwer  
 Senn.

Wanderer

Heil dir, unser Schmied! Dem weg- mü-  
weid

Gast gön- ne hoch des Hau- ses Haus

